Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/revue-de-litterature-comparee_1959_33

REVUE

DE

LITTÉRATURE COMPARÉE

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

COMITÉ

GUSTAVE CHARLIER, MARIE-JEANNE DURRY, ROBERT ESCARPIT,
RENÉ ETIEMBLE, JEAN FABRE, WERNER P. FRIEDERICH,
HELMUTH HATZFELD, RAYMOND LEBÈGUE, ANDRÉ MAZON,
ROBERT MINDER, PIERRE MOREAU, CARLO PELLEGRINI,
HENRI PEYRE, ANDRÉ PÉZARD, JEAN POMMIER,
MARCEL RAYMOND, HENRI RODDIER, JACQUES ROOS,
JEAN SARRAILH, FRITZ SCHALK, FRANCO SIMONE,
JACQUES VOISINE.

DIRECTEUR : MARCEL BATAILLON

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : B. MUNTEANO.

REVUE

DE

LITTÉRATURE COMPARÉE

Fondateurs : F. BALDENSPERGER, P. HAZARD
ET J.-M. CARRÉ

Directeur : M. BATAILLON

PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE.

La nature des choses est bien plus aisée à concevoir lorsqu'on les voit naître peu à peu en cette sorte, que lorsqu'on ne les considère que toutes faites.

DESCARTES.

Producers of great literature do not live in isolation, but catch light and heat from each other's thought.

WALTER PATER.

33e ANNÉE — 1959

PARIS
LIBRAIRIE MARCEL DIDIER
4-6, RUE DE LA SORBONNE (Ve)

Tous droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous pays.
(Imprimé en France).

CLARÍN ET BAUDELAIRE

Tolerar es fecundar la vida.
CLARÍN, *Apolo en Pafos*, p. 95.

Trente ans après la publication des *Fleurs du Mal*, en 1887, Leopoldo Alas (Clarín) fait paraître, dans *La Ilustración Ibérica*, une série d'articles consacrés à Baudelaire [1], où s'épanouissent, au cours de digressions bien pensées et voulues, la rancune contre Brunetière, des réflexions sur l'art de lire et de juger la poésie, et une méditation sur l'idée poétique : « la conciencia estética de lo infinito y de lo absoluto » affirmée par les *Fleurs du Mal*. C'est un article de Brunetière paru dans *La Revue des Deux Mondes*, qui a suscité l'humeur querelleuse du critique espagnol : cet article, assure-t-il, a été écrit, « con el exclusivo y poco cristiano propósito de arrojar cieno y más cieno sobre la memoria de un poeta que ha influido mucho en la literatura francesa ». Contre Brunetière, Clarín prend donc la défense de Baudelaire, conscient de réparer une injustice, de remplir un pieux devoir de réhabilitation envers la mémoire d'un poète aimé, de reconnaître la dette du lecteur dont la vie intérieure s'est enrichie au contact d'une sensibilité et d'une intelligence originales et fortes. C'est aussi pour lui l'occasion de reprendre une vieille querelle, de « river une fois de plus son clou » à l'ennemi de Zola et de Victor Hugo, et de combattre à travers lui certains vices universels de l'esprit et du caractère : la veulerie et l'hypocrisie, que Clarín

1. *La Ilustración Ibérica*, nº 238, 23 juillet 1887, p. 474. — Nº 241, 13 août 1887, p. 518. — Nº 246, 17 septembre 1887, p. 599. — Nº 247, 24 septembre 1887, p. 622. — Nº 251, 22 octobre 1887, p. 679. — Nº 253, 5 novembre 1887, p. 710. — Nº 256, 26 novembre 1887, p. 762. — La revue libérale *La Ilustración Ibérica* avait peu de lecteurs. C'est pourquoi, un an plus tard, Clarín réédita l'étude sur Baudelaire dans un volume de mélanges intitulé *Mezclilla*, qui parut, daté de 1889, dans les derniers jours de 1888. En 1943, les pages sur Baudelaire furent de nouveau reproduites à la suite de la correspondance de Clarín avec Menéndez y Pelayo: *Epistolario*, Madrid, 1943, prólogo de G. Marañón. Mais elles n'eurent pas de chance : William E. Bull ne mentionne pas Baudelaire parmi les auteurs français cités par Clarín (cf. *Hispanic Review*, vol. XVI, 1948, pp. 321-334 : *Clarín's Literary Internationalism*).

dénonce avec irritation en littérature comme en politique sous le nom, créé par lui, de *prudentismo*. Sa colère est grande en effet, de constater que les correspondants des journaux espagnols les plus répandus, chargés d'observer à Paris l'évolution de la vie des lettres en dénaturent le sens en empruntant à Brunetière le tour de son esprit critique.

Il s'agit donc de rétablir dans sa vérité le message des grands génies français et d'aider ainsi le génie espagnol à se libérer de fausses contraintes, car l'Espagne a un représentant prestigieux du *prudentismo* : c'est Cánovas del Castillo, l'homme politique le plus important de la Restauration. Paré des séductions d'une vaste culture, orateur écouté, directeur d'un journal important, fêté dans les milieux parlementaires autant que dans l'aristocratie mondaine, historien érudit, critique, romancier et poète à ses heures de loisir, Cánovas a été poursuivi, sa vie durant, par la hargne du républicain Clarín, qui l'a toujours accusé d'imposture. Ainsi, la cause de Baudelaire sert à combattre un comportement humain dont Clarín a déjà dénoncé les effets dans une foule d'articles de polémique littéraire, politique et même religieuse. La portée de ses réflexions dépasse le cadre de la critique littéraire. Nous devons y saisir des reflets qui impliquent une vision du monde complexe et le choix conscient d'un ordre de réalités qu'il importe de définir pour connaître l'attachante personnalité de Leopoldo Alas. Professeur de Droit Romain et de Droit Naturel à l'Université d'Oviedo, il menait en province une vie volontairement simple et retirée, et son pseudonyme littéraire de Clarín — souvenir du bouffon de *La Vie est un Songe* — désignait un romancier de grande classe et un critique littéraire justement redouté pour sa verve satirique, impitoyable aux fautes de goût et de jugement.

Une belle expression, « la hermosa y grande caridad del arte », éclaire tout de suite une conception de la critique littéraire fondée sur une connaissance enthousiaste, qui en fait un acte de compréhension aimante, car Clarín pense que les défauts de l'âme se traduisent par des erreurs de jugement, et que la générosité, le sens de la grandeur et de la pureté disposent l'esprit à l'équité et à l'exactitude. Sa censure des critiques oublieux de ces vérités retrouve le ton, et même souvent les arguments, des moralistes de la grande tradition espagnole, et rejoint les principes de la critique littéraire contemporaine [1]. On doit juger un auteur

1. A. Suarès, *Xénies*. Paris, 1922, pp. 80-87 et 205-251. — G. Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris, 1957, pp. 1-21.

sur ses qualités et non sur ses défauts. Clarín déteste la nature avare des partisans du *prudentismo* qui les tient éloignés de l'art, domaine où l'enthousiasme est une preuve de courage, et le désintéressement une loi fondamentale. Ils lui sont suspects de mauvaise foi, car il voit que l'envie, la vanité, leur conformisme étroit trompent leur intelligence. Son accent se fait triomphant tout à coup, car voici Brunetière pris en flagrant délit d'erreur : ne va-t-il pas jusqu'à nier la valeur de la critique d'art de Baudelaire ? Une bévue aussi grossière ne peut avoir pour origine que la bassesse d'âme et l'intention méchante du critique français.

Nous aurions aimé que Clarín rendît plus explicite son estime pour Baudelaire critique d'art ; malheureusement, il n'en a rien fait. Retenons seulement l'accent de son mépris, qui nous prouve que l'Espagne n'a pas ignoré cet aspect moins connu de l'activité du poète, et rappelons que Baudelaire, lorsqu'il analysait les qualités de Delacroix au Salon de 1846, renonçait noblement à dire ses défauts. Clarín semble adopter, pour la critique littéraire, la même attitude que le poète critique d'art :

> A quoi bon relever des fautes de détail et des taches microscopiques ? L'ensemble est si beau que je n'en ai pas le courage. D'ailleurs la chose est facile, et tant d'autres l'ont faite ! N'est-il pas plus nouveau de voir les gens par leur beau côté ? [1]

Mais Clarín insiste maintenant sur le devoir de probité du critique qui doit défendre toutes les œuvres estimables, même celles qui ne lui inspirent pas d'enthousiasme :

> Aún puede añadirse que en este último caso se dan más pruebas de amor a la justicia y de entender los deberes de la misma crítica.

Il précise — ne force-t-il pas quelque peu sa pensée ? — qu'il ne tient pas Baudelaire pour « un poète de premier ordre », que ni son style, ni ses idées, ni même la structure de ses vers ne lui sont sympathiques, au sens strict du mot », mais il reconnaît « ses mérites » et, pour en parler avec objectivité, il vient de relire les *Fleurs du Mal* sans préjugé favorable, oubliant volontairement ce qu'en ont dit Gautier et Paul Bourget (dont il recommande cependant la lecture), afin de mieux obéir à ses seules émotions et de mieux suivre, dans sa spontanéité, son propre jugement. Cette confession nous livre un critique au travail, un critique, dans une certaine mesure, étranger à l'œuvre qu'il étudie, — et peut-on le lui reprocher à présent que nous pouvons reconnaître

1. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Paris, Le club du meilleur livre, 1955 ; t. I, p. 243.

« l'incompatibilité de nature » qui sépara Baudelaire de son siècle ? [1] — mais un critique qui garde le sentiment d'un « changement fécond » après une première lecture, et va essayer d'en rendre compte honnêtement.

Tel est le préambule que Clarín soumet aux lecteurs de *La Ilustración Ibérica*, premier article, glissé entre un compte rendu de l'Exposition espagnole des Beaux-Arts, aussi plat qu'élogieux, et un fade petit roman sentimental, parmi d'encombrantes illustrations d'un goût détestable. En somme, ce premier exposé donne à penser que la critique littéraire est pour Clarín ce que Baudelaire appelait, à propos de l'art de Corot, « une œuvre d'âme », puisqu'il lui prête le même pouvoir de réalisation irréprochable : « une œuvre d'âme où tout est bien vu, bien compris, bien imaginé, est toujours très bien exécutée, quand elle l'est suffisamment » [2].

Clarín insiste ensuite sur les défauts de la critique littéraire de son époque, et la série d'articles que, visiblement, il écrit au jour le jour, sans plan d'ensemble, prend tout d'abord la forme du procès de la science et de la sensibilité contemporaines. Il raisonne en sociologue. Si la critique, dit-il, n'est pas en état, en 1887, de constituer une véritable science, on doit cependant exiger d'elle des garanties d'impartialité et de méthode qui lui donnent une valeur d'objectivité et l'élèvent à un degré de connaissance réfléchie comparable à celui des nouvelles sciences, — Sociologie, Économie, Philosophie du Droit — auxquelles Clarín ne reconnaît encore que le titre de Semi-Ciencia. Nouvelle forme de connaissance aux assises encore mal assurées, la critique littéraire voit ajouter à sa propre incertitude celle qui affecte, de façon particulièrement aiguë, la philosophie et, en général, toutes les sciences anthropologiques. Enfin, l'esprit d'indépendance de chaque lecteur achève de déterminer une critique essentiellement subjective, qui aspire davantage à suggérer idées et émotions qu'à créer une véritable science d'application. Clarín admet cette forme de critique, à la condition, toutefois, qu'elle renonce à tout dogmatisme. Il parle d'elle avec chaleur ; il attend d'elle la création de valeurs d'expansion ; fidèle à son optique de générosité et de grandeur il la veut « optimiste », « presque lyrique », et ce dernier mot synthétise pour nous son sens de la personnalité et de l'espace, espace développé

1. *Ibid.*, t. I, p. 441 : Préface de Maurice Nadeau à la IIIe Partie : *De Joseph de Maistre à Edgar Poe.*
2. *Ibid.*, t. I, p. 119.

par la contemplation esthétique. Quel beau préambule à l'étude d'un poète dont Gaston Bachelard a écrit récemment :

> Pour Baudelaire, le destin poétique de l'homme est d'être le miroir de l'immensité, ou plus exactement encore, l'immensité vient prendre conscience d'elle-même en l'homme. Pour Baudelaire l'homme est un être vaste [1].

Clarín revendique donc — et toute sa vie il n'a cessé de revendiquer — une critique de poésie qui soit une forme d'art, et il se complaît à des considérations où Schopenhauer n'est certainement pas étranger, puisqu'il assigne à l'esthétique, pour premier caractère, avec l'objectivité, l'affranchissement de l'égoïsme personnel. En effet, des images de la passivité naissent spontanément sous sa plume : le critique-spectateur, dit-il, devient plaque sonore, écho, statue ; ces images annoncent une mystique de l'effacement que Clarín définit dans les articles suivants comme un principe de la critique littéraire. Il est plaisant de penser que, par mauvaise humeur contre Brunetière, il s'est élevé vers ces hauteurs. Mais la passivité de l'attitude contemplative est dépassée par l'admiration. Clarín parle avec la joie du lecteur heureux qui se souvient de « l'enthousiasme provoqué par la contemplation de la beauté ». Et quand il assigne à la critique subjective le devoir de modestie (« elle n'est pas la seule forme de critique légitime, elle n'est peut-être même pas la plus nécessaire, on ne doit pas l'estimer pour ce qu'elle n'est pas et ne prétend pas être »), nous comprenons qu'au dogmatisme et à l'orgueilleuse sévérité du critique et du professeur, Clarín préfère opposer la confidence personnelle du lecteur qui communique librement sa joie de participer à la création artistique.

Avant de rebondir dans de nouvelles attaques contre une critique fermée de parti-pris au sens de la sympathie et de l'admiration, Clarín rend hommage à la critique française ; il rend hommage à Renan, à sa « famosa y fecundísima teoría del dialoguismo y su criterio amplio y comprensivo así en historia como en filosofía, como en arte ». Il apprécie Paul Bourget, dont la critique est avant tout « estudio, experimento psicológico » ; il rend surtout hommage à Jules Lemaître, chez qui il retrouve le sens des valeurs qui lui sont chères : sa critique, dit-il, tend à augmenter la faculté de voir et d'admirer, elle a le pouvoir d'exprimer l'émotion et de refléter l'idée acquise, toutes choses qui sont au critique de bonne souche ce que la vision directe et immédiate du beau est à l'artiste. Brunetière impose justement tout le contraire :

1. G. Bachelard, *L'Immensité intime*, in *La Poétique de l'Espace*, *éd. cit.*, p. 179.

au lieu de l'enthousiasme, la méfiance ; la myopie volontaire quand il faut un regard de lynx, et l'imposture qui consiste à représenter ses antipathies personnelles au nom de la science. Clarín vient de relire les *Fleurs du Mal* pour juger Baudelaire en même temps que Brunetière. Sa sentence est définitive :

> Me parece imposible que un hombre de seso y de buena fe diga que allí no hay más que vulgaridades [...] He ido buscando las huellas de la vulgaridad, de la petulancia, de los cien defectos que el crítico ha ido señalando, y este propósito mío me hizo ver la gran injusticia que había en leer así a un hombre como Baudelaire.

A l'accent de ce mot *hombre*, prononcé avec une gravité tout espagnole, nous comprenons l'estime du critique pour l'*homme* diffamé sous prétexte de littérature. La compréhension esthétique, selon Clarín, ouvre à la connaissance de l'être, et nous sentons bien que Clarín recherche le message de l'homme qu'a été Baudelaire à travers les poèmes transmis par son génie. C'est pourquoi il s'emporte contre une attitude critique résolue, par malveillance, à méconnaître le poète et jusqu'aux qualités extérieures de son œuvre. Or, dans l'invective, Clarín ne craint pas d'employer les termes violents ; il est assez semblable en cela à Baudelaire lui-même, qui ne pardonnait pas à Villemain le refus d'admirer [1]. Clarín cite donc le poème *Epigraphe pour un livre condamné*, dont il imagine volontiers la malédiction finale dédiée à Brunetière. Et, heureux de fustiger ce dernier par Baudelaire lui-même, il finit, sur ce trait, le deuxième article de combat contre l'immobilisation de la pensée, créée par l'hostilité systématique.

La vivacité des réactions de Clarín révèle un sens très sûr de la sensibilité poétique et des lois de l'imagination. En combattant le *prudentismo*, la méfiance, le durcissement d'une critique qui craint de perdre, dans un mouvement de sympathie, le sens de l'objectivité, Clarín combat des attitudes de refus qui paralysent l'essor de l'imagination. La psychologie moderne lui donne raison. Écoutons Bachelard :

> L'attitude « prudente » n'est-elle pas un refus d'obéir à la dynamique immédiate de l'image ?... L'attitude « objective » étouffe le retentissement, refuse par principe cette profondeur où doit prendre son départ le phénomène poétique primitif [2].

Clarín, lui, veut que l'émotion atteigne, chez le lecteur libéré de sottes contraintes, ces régions mystérieuses de la sensibilité où l'objet et le sujet se confondent dans la contemplation, où l'in-

1. Baudelaire, *L'esprit et le style de M. Villemain*, in *Œuvres...*, *éd. cit.*, t. 2, p. 550
2. G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 3-7.

tuition est un acte de sympathie. Clarín semble convier le lecteur de poèmes à participer à une magie comparable à celle que Baudelaire définissait comme « l'art pur dans la conception moderne » : « ... créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur et l'artiste lui-même » [1].

D'un article à l'autre, Clarín reprend les mêmes idées, les développe, esquisse un nouveau thème, trouve un nouveau détour à son humeur tantôt agressive, tantôt nostalgique et grave, et ce n'est pas le moindre charme de ses écrits que de refléter si exactement les caprices et la véhémence et la riche culture de l'atrabilaire Clarín. Mais l'absence de plan, les redites, le vivant désordre des réflexions jetées à bâtons rompus, ne pouvaient que mieux atteindre l'attention intermittente de l'auditoire, et Clarín se souciait peu d'écrire un traité de rhétorique qui serait resté inécouté. Et c'est ainsi que, spontanées autant que calculées, les réflexions éparses se rejoignent, le traité prend corps, le réquisitoire aussi. Le voici en train de définir maintenant les conditions psychologiques d'une juste compréhension de la poésie :

Comprender la poesía es claro que no consiste sólo en descifrar sus elementos intelectuales sino que hay que penetrar más adentro, en la flor del alma poética ; por esso ha habido y seguirá habiendo tantos críticos muy sesudos, muy instruidos, muy perspicaces, que, al hablar de los poetas, desbarran lastimosamente.

Dans ces simples lignes, Clarín se révèle sensible à la distinction entre l'esprit et l'âme. Il les voit, distincts et complémentaires, agir à des degrés différents dans la compréhension esthétique. Au delà de la simplicité des mots employés, dans l'heureuse image, mystérieuse et jolie, née avec tant de naturel sous sa plume, nous voyons se dessiner, implicitement contenue, une riche connaissance de la philosophie allemande, où « la distinction entre l'esprit et l'âme (*der Geist* et *die Seele*), est si nette » [2]. L'importance de cette dualité vient d'être rétablie dans la critique française par les récents travaux de Bachelard sur la phénoménologie de l'image poétique. Reprenant à son compte la définition du poète Pierre-Jean Jouve :

La poésie est une âme inaugurant une forme,

le philosophe rationaliste affirme :

L'âme inaugure. Elle est ici puissance première. Elle est dignité humaine [...] Pour bien spécifier ce que peut être une phénoménologie de l'image,

1. Baudelaire, *éd. cit.*, t. 2, p. 193.
2. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 4.

pour spécifier que l'image est *avant* la pensée, il faudrait dire que la poésie est, plutôt qu'une phénoménologie de l'esprit, une phénoménologie de l'âme [1].

Il nous plaît de nous appuyer sur les travaux de ce philosophe pour juger à sa valeur l'actualité d'un critique littéraire scandaleusement méconnu de l'Espagne d'aujourd'hui. L'œuvre critique si complexe de Clarín, à la fois rationaliste et mystique, atteste une profonde influence des philosophes allemands du XIX^e siècle. L'étude sur Baudelaire la met en lumière, tout au moins en partie.

Clarín intervient tout d'abord dans les discussions des philosophes français pour en venir ensuite à son idée la plus chère [2]. Il n'est pas adversaire d'un certain éclectisme. Il n'approuve pas Jules Simon de soutenir contre Victor Cousin que le critique éclectique perd sa personnalité à force de vouloir pénétrer celle des autres ; si cette opinion lui paraît au moins discutable en philosophie, il la repousse radicalement en poésie. Il croit au contraire que le critique qui efface sa personnalité pour « s'infiltrer dans l'âme du poète » doit à « cet acte d'abnégation » la force et l'équité de son jugement. La connaissance doit donc commencer par un acte d'abnégation ; la justice veut que le critique soit saisi par le poème au point de faire abstraction de sa personnalité. Nous reconnaissons, appliqué à la critique littéraire, le parti-pris d'impersonnalité de l'observateur scientifique, dont le Naturalisme avait fait un principe essentiel. Clarín, admirateur de Zola, n'acceptait pas sans discussion pour le roman ce principe du maître ; mais il l'applique bien à la critique littéraire, en le doublant du sens mystique de la vertu d'abnégation. Dans un langage familier, Clarín conte certaines expériences personnelles de lectures particulièrement délicates. Sa foi de chrétien ne l'a pas empêché d'être athée avec Leopardi, ni de pénétrer dans les tristesses racontées à la lune par le berger d'Asie. Il a pu comprendre « l'anarchisme théologique » de Shelley et lire ses terribles blasphèmes contre Jésus ; il avoue qu'il lui en a coûté un effort considérable, et nous le confie avec candeur. Baudelaire aussi l'a choqué en éveillant des répugnances instinctives, par la crudité de certaines affirmations qui provoquaient d'aigres ripostes ; mais la réflexion lui montrait vite ce qu'avait d'inopportun l'intervention du « sujet » — « aquí, sí, que hay sujeto », soulignait-il, — tandis que la conscience littéraire lui ordonnait de « chercher en lui les idées et les sentiments qui

1. *Ibid.*, pp. 6 et 4.
2. Cf. *La Ilustración Ibérica*, p. 599 : *Lecturas. Baudelaire. III. Epistolario, éd. cit.*, p. 157.

pussent sympathiser avec les idées et les sentiments du poète ». Cette confidence nous éclaire définitivement et nous livre le secret de « l'acte d'abnégation ». C'est un acte de sympathie. Clarín le croit toujours possible, parce qu'il croit à la vérité de la fameuse parole :

Homo sum ; humani nihil a me alienum puto.

Il croit à l'universalité de l'esprit humain, à la discrétion de sa nature qui permet à chaque homme de comprendre les divers modes de croire et de sentir. C'est le principe fondamental sur lequel se fonde l'attitude tolérante et critique, et qui explique la volonté de sympathie humaine de Clarín. Toute son activité est, en effet, animée par une conception optimiste de l'homme : l'esprit humain, par sa nature, ne saurait mettre d'obstacles à la compréhension des hommes entre eux. Il la rend, au contraire, toujours possible : la signification universelle de l'art et des croyances le prouve ; et la compréhension esthétique — comme, en général, toute compréhension humaine, — dépend d'une attitude mentale où la disposition morale des êtres, leur volonté de sympathie humaine, leurs qualités d'abnégation, sont essentielles. Hors de ces valeurs, on se heurte au fanatisme, à la violence, à la sottise, au chaos. C'est pour ces valeurs que Clarín combat, en moraliste, sur divers fronts : politique, religieux, esthétique. C'est à ces valeurs fondamentales qu'il revient toujours, qu'il s'agisse de l'intuition esthétique ou religieuse, de la Politique ou de la Morale qui fonde le Droit et la personne humaine.

A tous ces problèmes, au fond desquels il pose, selon l'optique de la philosophie allemande, la dualité du sujet et de l'objet, il n'est d'harmonieuse synthèse qui ne commence par l'oubli de soi, par l'effacement du sujet. En cela, il est fidèle à l'enseignement des krausistes espagnols, ses premiers maîtres, auxquels il doit la profonde unité de ses vues. Nous comprenons maintenant pourquoi, à propos de Baudelaire, il attaque Cánovas del Castillo en même temps que Brunetière. Les nombreuses digressions dont il est coutumier s'expliquent par l'unité même de sa pensée. Et c'est ainsi que, au cœur d'une conception optimiste de l'homme, son combat est, en fin de compte, le combat d'un moraliste chrétien. Aussi s'en prend-il à la vanité des médiocres, qui s'interpose comme un écran épais entre eux et les hommes de génie. Il rapporte que, selon l'opinion de Schopenhauer, les systèmes philosophiques sont toujours trahis par ceux qui en font l'exposé, parce que la médiocrité de ces derniers les empêche d'être les

interprètes fidèles du génie. Clarín approuve en ajoutant : « ... mais c'est surtout parce qu'ils n'ont cure d'annuler leur propre personnalité pour devenir le sang de son sang ». Nous pressentons, à la force du langage, le thème mystique du renoncement nécessaire à l'union, que Clarín ne tarde pas à formuler de façon définitive : « En la crítica, la de buen propósito, debe haber su religión del deber y en esta religión su misticismo, y este misticismo consiste en transportarse al alma del artista. » La critique, pour Clarín, est contemplation.

Baudelaire ne pensait pas autrement lorsque, opposant les « voyageurs solitaires » aux « pédagogues », il écrivait : « Ils ne critiquent pas, ceux-là : ils contemplent, ils étudient. » A l'Exposition Universelle de 1855, son esprit s'orientait vers « l'idée d'ordre et de hiérarchie universelle », vers la contemplation de « l'harmonie de l'univers ». Mais il redoutait l'incompréhension des modernes « professeurs jurés d'esthétique ». Qu'allaient-ils penser de ces « insolites échantillons de la beauté universelle » ? D'avance, il les prévenait. Il souhaitait que « aucun voile scolaire, aucun paradoxe universitaire, aucune utopie pédagogique ne s'interposât entre eux et la complexe vérité ». Et il ajoutait, avec un optimisme qui peut être rapproché de celui de Clarín : « Peu d'hommes ont — au complet — cette grâce divine du cosmopolitisme, mais tous peuvent l'acquérir à des degrés divers. » [1] Clarín et Baudelaire appartiennent — est-il nécessaire de le dire ? — à deux univers bien différents. Jamais, à aucun moment de sa vie, le républicain, l'apôtre des Universités ouvrières que fut Leopoldo Alas, n'aurait été capable de penser la célèbre boutade de *l'Art Romantique* : « Je me suis imposé de si hauts devoirs que *quidquid humani a me alienum puto*. Ma fonction est extra-humaine. » [2]

Clarín était un amoureux de l'humanité qui n'aimait pas les déclamations philanthropiques ; il aurait pu partager le dédain de Baudelaire. Mais son civisme était sévère, exigeant, et n'aurait pas admis de tels paradoxes. Toutefois, les textes cités ci-dessus révèlent chez les deux écrivains un sens assez semblable d'une harmonie universelle que la contemplation des œuvres d'art permet de découvrir. « La grâce divine du cosmopolitisme ! » Certes, Clarín et tous les krausistes d'Espagne voulaient la mériter ! Une intuition métaphysique, autant que leur volonté de sympathie humaine, les faisait s'orienter vers la Beauté.

1. Baudelaire, *Œuvres, éd. cit.*, t. I, p. 480.
2. *Ibid.*, t. 2, pp. 109-110 : *Théophile Gautier.*

Revenons à la conclusion du troisième article de Clarín. Logique et plein d'humour, notre critique reconnaît que ses principes devraient lui permettre de se mettre à la place de Brunetière ; il avoue trouver quelque incommodité à pareille situation. Et après avoir précisé que de tels principes ne doivent aider qu'à comprendre le génie authentique, car pour les sots et les mauvais poètes, le meilleur traitement est encore le fouet, Clarín en vient à la défense de Baudelaire [1].

*
* *

Le succès de scandale des *Fleurs du Mal* a gêné la critique littéraire, qui doit établir la valeur d'une œuvre loin de toute intention de persécution et d'apothéose. Parmi les articles qui accompagnent l'édition définitive, Clarín remarque celui de Barbey d'Aurevilly : il en apprécie l'éloquence nerveuse à travers les paradoxes, les antithèses et les idées étranges. Mais, en voulant donner au livre une transcendance morale, Barbey d'Aurevilly commet l'erreur de tous ses coreligionnaires, ceux que Clarín appelle les « catholiques radicaux ». Avec eux, les poèmes cessent d'être une simple et belle représentation. C'est une erreur commune à tous les critiques littéraires. Sainte-Beuve lui-même n'en est pas exempt et, de même que Flaubert, Zola, Heine, Baudelaire a été attaqué et défendu pour des raisons morales et sociales. On ne s'aperçoit pas qu'on laisse de côté la question purement critique. Clarín croit donc opportun de poser la distinction entre deux aspects de la littérature, l'aspect technique et l'aspect social, qui déterminent l'évolution séparée de la critique et de l'histoire littéraire. Il s'appuie sur les travaux du sociologue et économiste allemand Schäfle pour apprendre aux « critiques artistes dilettantes » à ne pas accuser à tort et à travers.

Clarín se rencontre alors avec Baudelaire, qui dénonçait [2] l'hérésie de l'enseignement et ses corollaires inévitables : « l'hérésie de la passion, de la vérité et de la morale ». Il semble même écrire en ayant sous les yeux les *Notices sur Poe*, car il en vient à citer, en le traduisant, le passage qui suit immédiatement celui que nous venons de citer. Mais il n'épouse le mouvement de la pensée du poète que pour mieux confondre ses ennemis : à leurs reproches d'affectation et de mensonge, il oppose l'idéal d'un poète pour qui « le principe de la poésie est strictement et simplement l'aspi-

1. Cf. *La Ilustración Ibérica*, p. 622 ; *Epistolario*, *éd. cit.*, p. 161.
2. Baudelaire, *Notices sur Poe*, in *Œuvres...*, *éd. cit.*, t. I, p. 644.

ration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe [est] dans un enthousiasme, une excitation de l'âme, enthousiasme tout à fait indépendant de la passion qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité qui est la pâture de la raison ». Pour un tel poète, poursuit Clarín, la poésie ne se borne pas à l'expression d'un « état d'âme ». Pourquoi donc mettre en doute la sincérité de l'auteur ? Pourquoi lui demander compte de sa conduite au nom de sa poésie ? Baudelaire écrit que « la passion est naturelle, trop naturelle pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la beauté pure, trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les nobles Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la poésie ». Ses poèmes ne sauraient donc constituer une autobiographie. Il est absurde et injuste d'accuser l'auteur de feindre des souffrances qui ne sont pas les siennes. La question n'est pas là :

> Él no dice que él, vecino de París, sea así, aquel poeta que canta las letanías del diablo ; figurémonos que es otro, o que se trata de un gran monólogo dramático ; ¿y qué ? ¿Está bien o está mal? ¿Ha producido ilusión o no? Esta es la cuestión.

Ainsi, Clarín ne se contente pas d'éclairer la cohérence interne de l'œuvre en la reliant à l'intention créatrice de son auteur ; il ne se contente pas de souligner les fautes commises contre la justice et contre la logique par les ennemis de Baudelaire : il veut détacher l'attention des critiques de la personne du poète. Ses boutades sont autant de preuves par l'absurde : éprouver un poème en imaginant que l'auteur est un autre homme ou qu'il récite un monologue dramatique, c'est libérer la sensibilité artistique de la prévention attachée à la personne du poète, c'est aussi affirmer l'indépendance de l'œuvre d'art vis-à-vis de son créateur. D'autres, et nous pensons à Unamuno, reprendront l'idée et la conduiront jusqu'à ses conséquences extrêmes ; mais ici, exprimée dans le langage familier de Clarín, sa clarté et sa force prennent l'évidence du bon sens. En même temps, Clarín agit en apôtre de la tolérance qui préserve la personne du poète au cours de la discussion de son œuvre et garantit l'équité contre l'esprit de parti et les préjugés. L'œuvre critique de Clarín apparaît comme très cohérente dans sa diversité quand on la voit animée de ce principe.

Lorsque les faux critères ont été éliminés, il reste à prouver le critère essentiel, le plaisir : « ¿Ha producido ilusión o no? Ésta es la cuestión. » Or, par quoi ce plaisir peut-il être altéré ? L'œuvre

révèle-t-elle des défauts de forme et de vraisemblance ? Les effets sont-ils d'une violence de mauvais goût ? Le lyrisme sonne-t-il faux ? On pourrait, dans l'un ou l'autre de ces cas, mettre en accusation la sincérité de l'artiste. Mais aucun de ces reproches ne saurait convenir à Baudelaire dont la poésie est une création aussi naturelle que le mysticisme de Lamartine ou le désespoir classique de Leopardi. Il est vrai, reconnaît Clarín, qu'il s'agit d'un esprit compliqué, d'un styliste qui aspire à la force par l'originalité et la nouveauté. Mais s'il ne voit pas d'autre possibilité d'harmonie entre l'idée et la forme, allons-nous soutenir que les âmes compliquées, les stylistes raffinés sont, dans notre société complexe et si riche d'expérience, des produits moins naturels que les Virgile ou les Bernardin de Saint-Pierre ? Leur effort est aussi légitime, leur chant aussi naturel que celui qui prétend imiter directement le chant des oiseaux. C'est ainsi que Clarín établit la liberté du poète moderne et légitime son droit à l'expression de ses pensées les plus intimes, en le reliant à une société dont il montre l'aspect pathétique, l'inquiétude douloureuse et rénovatrice. Il permet ainsi à l'œuvre d'art de vivre, libérée, dans la sensibilité du lecteur qui s'abandonne à une contemplation sans cesse vérifiée par de nouveaux critères : style impeccable, vraisemblance, sûreté du goût, mesure, vérité humaine, lyrisme authentique... Laissons agir l'enthousiasme...

L'article suivant paraît entre deux contes insupportablement niais [1]. Clarín s'en prend à la réputation de satanisme faite à Baudelaire. Est-ce sa familiarité avec le monde de Goya qui rend cet Espagnol insensible à l'odeur de soufre que Barbey d'Aurevilly respirait dans les *Fleurs du Mal* ? Il accorde peu d'importance à l'image du diable et aux paysages infernaux dans ces poèmes qu'il estime « sobres, brefs, vigoureux ». Il repousse le satanisme baudelairien sous son aspect extérieur, matériel, qu'il appelle « el satanismo físico ». Il en retient davantage l'aspect psychologique, attentif à déceler le frémissement d'une inquiétude spirituelle dans ces poèmes qui commémorent, dit-il, « comme de précieuses médailles, les moments solennels du cœur et de la conscience ». Combien différent, en cela, des Parnassiens dont on le rapproche trop souvent à cause de la valeur sculpturale de son style ! On ne saurait classer le poète parmi ces âmes sereines pour qui la poésie n'est que belle apparence, représentation sans

1. *La Ilustración Ibérica*, p. 679 ; *Epistolario, édit. cit.*, p. 167.

substance, éloignée du fond moral de la vie. On ne trouve pas, en effet, une seule poésie d'inspiration horacienne dans les *Fleurs du Mal*, pas même dans les poèmes dédiés au vin, où Clarín retrouve, au contraire, comme une note constante de Baudelaire, la célébration du vin mystique :

> *El alma del vino* se llama la primera poesía que a este asunto se dedica, y puede decirse que es socialista y teológica, pues más que en las aficiones de Horacio, hace pensar en la excelencia del vino... según el Evangelio. El vino místico, si valiera hablar así, es la nota constante de Baudelaire ; la belleza física, el placer extremado hasta el dolor y la extravagancia, la orgía diabólica con dejos espirituales, con *mementos* que se repiten con *ritornellos* de canción ; algo como la escena de la venganza de Lucrecia, según Victor Hugo ; el cántico de las bacanales con un épodo del Dies irae...

A la célèbre déclaration que Baudelaire prête à la Beauté :

> Je hais le mouvement qui déplace les lignes,

Clarín n'attache pas un sens philosophique qui engage l'âme du poète ; il ne lit pas le rejet du mouvement révélateur de la force et de la substance, car il voit dans Baudelaire un poète du mouvement, un poète du drame intérieur, du clair de lune moral, « de la indecible vaguedad en que necesariamente quedan los interesantes fenómenos de la profunda vida psíquica » ; il voit, en un mot, dans Baudelaire, un poète romantique selon Jean-Paul Richter, dont il cite l'*Introduction à l'Esthétique*.

Pour expliquer son interprétation, qui pourrait sembler paradoxale, Clarín s'appuie sur les déclarations déjà citées de Baudelaire sur le principe de la poésie, puis il développe dans une longue antithèse, l'opposition qu'il découvre entre la forme et l'esprit de la poésie baudelairienne. Cet art libéré de l'emprise des passions est, dit-il, d'une sérénité indéniable par la composition et par le rythme, un rythme immobile, auquel l'espace sans le temps suffit, car le recours à la variété de mouvements successifs est considéré par le poète comme une faiblesse et comme une abdication. Mais, pour Clarín, « l'âme de l'art » reste située hors de telles catégories : un esprit fini, immobile, ne saurait avoir ni signification ni existence, à moins d'aspirer à une forme quelconque de panthéisme, à un *nirvâna* tout à fait antipathique au génie de Baudelaire. « Aucun doute, poursuit Clarín, le mouvement haï de la Beauté est le mouvement purement formel, c'est l'éloquence, l'élan lyrique, le discours improvisé dans les complications de la rhétorique, c'est le désordre pindarique et la complexité du Romantisme formel des races septentrionales. Tandis que, pour Baudelaire, l'art de la composition est un art difficile

et qui ne laisse rien au hasard ; la simplicité du dessin, l'harmonie des lignes sereines ont une expression très intense ; le vers est travaillé comme un métal précieux, et c'est pourquoi on peut rapprocher le style de Baudelaire de celui des véritables parnassiens. Mais, par son essence, sa poésie est métaphysique et idéaliste. Pour ne pas savoir distinguer entre le style et la pensée du poète certains critiques se sont trompés au point de le situer parmi les poètes « réalistes » !

Le rôle de Baudelaire, dans la poésie lyrique, peut être comparé à celui de Flaubert dans le roman : leurs œuvres ont cette correction toute spéciale, née de l'impassibilité de l'auteur. Dans le roman, cette impassibilité peut parvenir à une impersonnalité relative, mais un poète ne saurait dépasser le degré de sérénité et d'abnégation qui permet de séparer l'élément artistique de l'élément individuel et passionnel, que Baudelaire ne veut pas mêler à la poésie. Mais cette sérénité, cette immobilité sont les attributs de la forme poétique, et non des idées et des sentiments du poète, car on ne retrouve rien, dans Baudelaire, de la philosophie indienne de Leconte de Lisle ; rien de l'adoration de *Midi roi des Étés*, rien de l'idolâtrie de la sieste équatoriale où le feu de midi anéantit jusqu'à la volonté de vivre. Sur ce point, Baudelaire est bien peu original. C'est tout simplement un poète chrétien préoccupé de la lutte de Dieu avec le Diable. Brunetière l'a bien vu, qui reproche à Baudelaire, ainsi qu'à Victor Hugo, le culte des grands lieux communs de la philosophie et de la morale, le culte des idées générales. Les idées générales ! Voilà le grand mot lâché. Clarín s'emporte :

> C'est Victor Hugo, le poète des idées générales, qui a su comprendre les Goncourt, tandis que les critiques à l'estomac gâté qui tonnent tous les jours contre les décadents et les *outrancistes*, se révèlent incapables d'accéder aux idées générales, simples ou compliquées, où ils trouveraient pourtant la faculté de comprendre et de tolérer. Enfin, Baudelaire est si peu compliqué qu'on peut résumer sa pensée en deux mots : Baudelaire est presque manichéen [1].

Clarín va donc écrire un petit traité du manichéisme [2]. Le début est éblouissant. D'un seul trait il relie le manichéisme ancien à celui qui anime la philosophie depuis Fichte : « La idea del diablo trae consigo su contraria, la idea de Dios. Es, ni más ni menos, la famosa fórmula de Fichte : menos A (— A) supone A. » Il ajoute vite les nuances nécessaires. Il s'agit d'un rapport de subordination, la négation satanique n'étant que la négation d'une

1. *La Ilustración Ibérica*, p. 683 ; *Epistolario*, *éd. cit.*, p. 173.
2. *La Ilustración Ibérica*, pp. 710-711 ; *Epistolario*, *éd. cit.*, pp. 174-180.

manière d'être selon le bien; elle n'oppose à Dieu qu'un élément fini, un ange, Luzbel, et non un dieu mauvais. Ainsi le mal est subordonné. De là, la théorie hétérodoxe de la fin du péché et de l'absolution du démon. Mais l'Église, qui voue le Démon à l'éternité des tourments, de l'Enfer et de la rébellion, sans prétendre que le Mal soit infini et absolu, a attaché au Mal un caractère mystérieux, étrange. Elle a fait naître des sentiments qui rapprochent le christianisme vulgaire du manichéisme. L'éternité de l'enfer n'est évidemment pas l'éternité selon le langage rigoureux de la métaphysique ; elle n'est pas en dehors du temps, elle en est la perpétuation ; elle est le temps sans fin, mais qui a eu un commencement. Le mal a eu un commencement, mais il n'aura pas de fin ; il ne prendra pas fin, parce que ni le diable ni l'enfer n'auront de fin. Clarín insiste sur ces données car il voit dans leur confusion, si ce n'est dans leur contradiction, s'enraciner le dualisme inhérent au monothéisme, à la faveur duquel le mal est révélateur de qualités divines dans une lutte infiniment inégale où il est vaincu éternellement. Clarín précise qu'il ne tient pas Baudelaire pour un théosophe, ni pour un mystique, ni pour un théologien ; mais il découvre, « par contraste », dans les *Fleurs du Mal*, une métaphysique ; il pense que leur inspiration satanique suppose la « réalité affirmée, la reconnaissance et la conscience esthétique de l'infini et de l'absolu ». Il insiste sur la dignité esthétique du mal, issue des civilisations et des croyances où prédomine le dualisme ; les poètes, dit-il, n'en ont pas toujours nettement conscience, mais malgré les apparences panthéistiques d'une poésie moderne d'inspiration orientale, tous en sont imprégnés. Catégorie métaphysique à laquelle est accordé le droit de belligérance, le mal est presque égal au bien ; il a la substance exigée de tout ce qui est objet de grande poésie, de la véritable beauté ; sa grandeur suffit à établir un contraste si puissant qu'il fonde, non seulement le sublime de l'effort et de la victoire, mais aussi le sublime de la mauvaise volonté. La rébellion de Caïn a fréquemment inspiré les poètes ; son malheur et son énergie l'ont rendu digne d'admiration et de compassion. Le mal, pour Baudelaire, n'est qu'un symbole ; mais cela ne change rien au fond de la question ; dans sa poésie, le mal est puissance première, ses qualités sont divines, il est partout, éternel, il remplit tout ; il s'étend dans l'espace infini et descend occuper le fond le plus secret des âmes ; aux racines de la vie consciente, on l'appelle le remords. Comment peut-on confondre le tourment d'un tel poète avec la sérénité indifférente ou apathique des uns,

avec le désespoir des autres et leur goût du néant ? La conscience chrétienne de Clarín sait gré à Baudelaire d'avoir su garder le sens de la douleur, et, « par conséquence implicite », l'importance et la réalité de son contraire : la joie, et de son fondement réel : le bien. Il flétrit, en termes frémissants, le culte du Nirvâna, dans lequel il voit le refus d'une conscience qui se dérobe à la pensée de la mort :

Baudelaire asusta, entristece, horroriza, si se quiere, pero no inspira la desesperación *nihilista* de tantos y tantos poetas modernos que, por uno u otro camino, llegan a esa región de la estética que llamaba antes el *agnosticismo poético*, donde podría haber a veces ráfagas de íntima, dulcísima ternura, que refresque un punto el alma ahogada de sed, pero donde lo constante es el tormento inefable de una conciencia que fisiológicamente no busca su muerte y que se afana por entrar en la nada a fuerza de reconcentrarse en sí misma. Para el que quiera vivir y crea en la realidad, son menos horribles las *Flores del Mal*, con todas sus trágicas apariencias, que esa venenosa flor de loto, trasplantada de Oriente, en cuyo cáliz se respira el amor de una *nada* imposible.

Celui qui rejette avec tant de colère et de mépris le désespoir nihiliste, l'agnosticisme poétique et le goût du néant, n'est pas seulement l'adepte de l'Esthétique moderne fondée sur le dynamisme de la Dialectique Universelle. C'est l'homme de la vieille Espagne, attachée depuis des siècles à la parole évangélique : « celui qui cherche à épargner sa vie la perdra ». Et cette réaction est d'autant plus remarquable que Clarín a su être, à l'occasion, le défenseur de Schopenhauer en Espagne.

Enfin, dans un dernier article [1], Clarín sépare Baudelaire des poètes symbolistes contre lesquels il écrit une rude censure où il est sans intérêt de le suivre. Mais il résume, en quelques phrases denses, les qualités et les défauts qu'il reconnaît au poète, et il met définitivement au point ses impressions. Il est particulièrement sensible à la distinction, à l'élévation de l'esprit et de la conscience de Baudelaire, à l'originalité d'une vision qui garde les principes fondamentaux de la réalité, tandis que l'idéalité grave de sa création l'élève au-dessus des différends entre *réalismes* et *idéalismes*, et la rend « nécessaire à tout esprit que le vice le plus bas et la plus grossière ignorance n'ont pas engourdis ». Il énumère les défauts du penseur et de l'artiste : il n'a pas écarté la passion de son œuvre, et son génie ne connaît guère l'abnégation esthétique ; cette poésie laconique, plastique, finit par être monotone, et on en vient à regretter les excès des poètes précédents

1. *La Ilustración Ibérica*, pp. 762-763 ; *Epistolario*, *éd. cit.*, pp. 180-185.

où le courant rythmique, en débordant, créait une autre monotonie : celle des pampas inondées ; ce jeu si correct, si exact, d'une grâce concise et facile, n'use pas d'un clavier très étendu : « no pulsa muchas cuerdas », mais il reste l'un de nos rares contemporains qui ait eu quelque chose à nous dire, et qui l'ait fait d'une manière originale, et forte, et agréable. Si les hardiesses de son style et de ses paradoxes sont maintenant dépassées, Baudelaire reste toujours digne d'être lu, car sa note caractéristique touche le cœur et ravit l'intelligence. Il faut éliminer les faux arguments des amis et des adversaires ; alors, on ne peut douter de la douleur d'une âme éduquée dans la spiritualité chrétienne, et rongée, ravagée par la sensualité du corps où elle est maintenue :

> ... alma trabajada por la duda y en la que hay especiales aptitudes (y como tendencias morbosas) para el alambicamiento ergotista, para el entusiasmo ideológico ; tormento oculto de muchas almas sinceras y muy seriamente preocupadas por la duda con las grandes incógnitas de la vida.

Il nous semble sentir dans la gravité du ton de Clarín une sorte de confession. Il l'a dit lui-même : la lecture des *Fleurs du Mal* l'a mis poétiquement en communication avec une âme ; c'est cette âme qu'il veut connaître ; c'est elle dont le doute douloureux, la subtilité, l'ardeur aux idées et au combat avec le péché éveille en lui les réminiscences d'une vie secrète qu'il n'a jamais confiée, mais que nous pouvons lire entre les lignes de son œuvre de romancier.

*
* *

Les commentaires aux *Fleurs du Mal* nous permettent de saisir certains traits essentiels de la méthode critique, de la culture, de la personnalité de Clarín ; ils nous permettent aussi d'apercevoir l'importance d'un mouvement de pensée auquel nous devons rattacher plusieurs des meilleurs écrivains de l'Espagne contemporaine.

Ces réflexions souvent coupées de brusques colères qui donnent, à tort, l'impression de faire dévier la pensée, en révèlent au contraire la maîtrise, car elles esquissent, avec une méthode critique, une philosophie de la poésie. Au combat contre les attitudes de refus — attitude « prudente », attitude « objective », hostilité au poète, — qui immobilisent la pensée, s'entremêle une série d'analyses et de confidences qui montre l'agilité de l'esprit dans la compréhension esthétique. Celle-ci peut se ramener à l'attitude mentale qui permet la connaissance intellectuelle en général et la compréhension humaine : fondée sur la dualité du sujet et

de l'objet, elle commence avec l'effacement du sujet, mais elle s'accomplit à la faveur d'un état contemplatif où la passivité est dépassée par l'admiration, l'enthousiasme, la volonté de sympathie, et une attitude critique qui, pour être en « position seconde », n'en est pas moins active. La critique littéraire prend une valeur métaphysique ; elle est recherche de l'âme, ouverture sur l'univers, participation au divin.

Ces vérités sont courageusement défendues et posées sans que la critique objective perde ses droits : Baudelaire est vu à la lumière de Baudelaire, les *Fleurs du Mal* sont replacées au centre de l'esthétique baudelairienne esquissée dans les *Notices sur Poe* et reprise dans *l'Art Romantique* ; la défense de Baudelaire vient de Baudelaire lui-même. L'œuvre apparaît ainsi cohérente. Sa logique interne est démontrée avec une rigueur scientifique. Ce n'est qu'après avoir accompli ce devoir de fidélité envers l'auteur que Clarín se permet des interprétations plus libres. A la lumière de Jean Paul Richter, le drame baudelairien est reconnu romantique, et Clarín nous le présente dans une série d'antithèses où nous reconnaissons la marque de Schelling et de Fichte : le tourment de l'infini et de l'absolu s'exprime dans une forme irréprochablement précise et statique, la conscience de la Douleur est intuition vraie de la réalité de la joie, la hantise du Mal découvre Dieu. Enfin, la spiritualité chrétienne, aux prises avec la sensualité, achève de définir une âme qui s'accomplit dans le combat. Vision dynamique, communiquée par une sensibilité merveilleusement apte à saisir les valeurs « agoniques » d'un christianisme dont Unamuno tira le parti que l'on sait, et qui s'accorde à la conception d'un dynamisme de la Beauté que les krausistes du temps de Clarín prônaient au nom de la Dialectique Universelle de la pensée, de la vie. Les krausistes ont ainsi amené une rénovation de la vie et de l'art que la pensée et la littérature espagnole n'ont cessé d'exprimer jusqu'à nos jours, et dont nous venons de voir un aspect remarquable dans la critique littéraire.

Dans le cadre de la critique sur Baudelaire, ces réflexions rendent un son nouveau en 1887, et se trouvent confirmées, dans l'ensemble, par la critique moderne. S'il a profondément ressenti l'inquiétude chrétienne du poète français, Clarín n'est pas tombé dans l'excès d'une « critique théologique » [1], car il a montré vigoureusement le caractère irrationnel de la fascination exercée par le Mal ; il a vu le « dualisme essentiel qui commande l'architecture

1. Cf. J. Pommier, *Baudelaire devant la critique théologique*, in *R.H.L.F.*, 1958, n° 1, pp. 35-46.

intérieure » de l'œuvre de Baudelaire [1] ; il a sympathisé avec son sens de la « participation esthétique » [2] ; sa connaissance de la philosophie allemande lui a permis de saisir une pensée sur laquelle on n'a signalé que très récemment l'influence de Schelling [3]. Des affinités indéniables ont gouverné son intuition. Les « accointances de Baudelaire avec la fouriérisme » [4], son sens de l'analogie universelle, ont éveillé la sympathie d'un krausiste qui rêvait de donner à l'humanité une organisation nouvelle dans un rationalisme harmonique. Clarín fut heureux de rencontrer une inspiration « socialiste et théologique ». Et, certes, l'ardeur sombre qui flamboie soudainement dans certaines sentences morales de Baudelaire n'eût pas été désavouée de son contemporain Sanz del Río, le fondateur du krausisme espagnol. L'œuvre du Français réprouvé par la société du Second Empire a révélé à l'Espagnol hétérodoxe, isolé dans une Espagne fanatisée, un sens de « l'essentiel » qu'il reconnaissait, et cependant le changeait par son accent nouveau. Ces deux solitaires ont eu une conception assez semblable de l'art : ils l'ont voulu étranger à tout didactisme, à tout scientisme, et par son seul exercice, désintéressé et pur de toute intention, ils ont eu conscience d'approfondir leur connaissance de la réalité. Par de telles considérations, fortifiées peut-être par la lecture de Baudelaire, le romancier Clarín, disciple de Zola, se sépare du *roman expérimental*. Le sens de l'universalité des valeurs humaines lui fait rechercher une réalité d'ordre moral et religieux, une réalité d'âme. Leur recherche est menée avec une probité sévère, vraiment scientifique. Clarín a trouvé dans l'œuvre critique de Baudelaire un modèle d'autant plus admiré qu'il reconnaissait l'intuition métaphysique de « l'infini dans le fini », de « l'âme », de « l'intime du cerveau » [5], sur laquelle il fondait lui-même son attitude critique. Et la création d'une poésie dépersonnalisée correspondait au sens de l'art du romancier et moraliste espagnol.

Solitude de Clarín ! Son témoignage si nouveau, si plein de signification, nous devons l'exhumer du fatras de niaiseries de *La Ilustración Ibérica* ! Brunetière ne l'a certainement jamais connu ; cinq ans plus tard il écrivait :

1. Albert Béguin, *Baudelaire et « Mon cœur mis à nu »*, in *Poésie de la Présence*. Paris, 1957, p. 186.
2. Georges Blin, *Baudelaire*, Paris, 3e éd., 1939, pp. 189-207.
3. Marcel Ruff, Préface à *Baudelaire de 1857 à 1859*, in Baudelaire, *Œuvres*, *éd. cit.*, t. 2, p. 8.
4. J. Pommier, *La Mystique de Baudelaire*. Paris, 1932, p. 57.
5. Baudelaire, *Œuvres...*, t. 2, p. 143 : *Salon de 1859. Religion, Histoire, Fantaisie.*

Seul au monde, je crois, ce vieux paradoxe ambulant de Barbey d'Aurevilly s'est avisé de voir dans les *Fleurs du Mal* une manifestation de la justice de Dieu.

Et lorsqu'il est question d'élever une statue à Baudelaire, son agacement et son sens du devoir le font s'exclamer :

Mais enfin, si ce serait un scandale, ou plutôt une espèce d'obscénité que de voir un Baudelaire en bronze, du haut de son piédestal, continuer de mystifier les collégiens, il faut bien que quelqu'un le dise ! [1]

Un combat aussi méconnu méritait donc d'être signalé. Il est beau de voir un universitaire espagnol réagir avec tant de vivacité contre un représentant prestigieux de la critique universitaire française, pour sauver le message d'un génie français, et le transmettre à ses compatriotes dans un langage si espagnol, où les valeurs traditionnelles de la générosité et de l'effort, de l'abnégation et de la douleur animent la psychologie et l'esthétique modernes. C'est sur ces valeurs qu'il faut mettre l'accent, plus que sur les divers systèmes philosophiques qui ont pu séduire son intelligence, si nous voulons comprendre un homme très intelligent, qui n'aimait pas les professeurs ni les théoriciens.

L'homme se révèle à nous, en effet, dans une unité profonde, quand nous le suivons dans les manifestations de sa mystique de l'effacement, qui fait de lui un apôtre de la tolérance, un esthète-philosophe en extase devant l'harmonie de l'univers, et, à la fin de sa vie, un prédicateur illuminé qui voit la grâce de Dieu combler de ses dons l'âme où l'humilité a fait le vide pour la recevoir. C'est le son principal, la note profonde, dont les idées de Clarín sur l'art, la religion et la liberté sont les harmoniques inséparables. Le souci d'une transparence toujours plus parfaite est à la fois une exigence scientifique d'exactitude critique et une disposition de l'âme qui appelle Dieu. C'est une discipline intellectuelle, et c'est aussi un signe qui permet de déceler chez autrui l'appel du divin. Ce n'est pas une attitude passive, car il s'agit de participer à la dynamique de la conscience individuelle, ou de la Beauté, ou de la conquête spirituelle. Ce fut l'agent le plus actif dans la formation de ce que Clarín appela lui-même « sa légende de Dieu ».

Josette Blanquat.

1. Brunetière, *La Statue de Baudelaire*, 1er sept. 1892, in *Nouveaux Essais sur la Litt. Contemporaine*. Paris, 1897, p. 134.

« GRINGOIRE » EN ANGLETERRE A L'ÉPOQUE VICTORIENNE

Avec une lettre inédite de Théodore de Banville.

Le 5 septembre 1870, au lendemain de Sedan, le Théâtre Français ferma ses portes. Précaution fort sage, car le théâtre devait être gravement endommagé pendant la Commune. La paix revenue, l'Administration se contenta de réparations sommaires afin de rouvrir le plus rapidement possible. On savait, cependant, que le jour où la Chambre voterait les crédits pour des travaux plus importants, il serait nécessaire de refermer le théâtre pendant plusieurs mois. Cette nouvelle clôture fut décidée pour l'été de 1879. En conséquence, les comédiens allaient se trouver sans théâtre : voici pourquoi John Hollingshead, le directeur du Gaiety Theatre de Londres, parvint à engager la troupe du Théâtre Français pour sa « French Season ». Des négociations dans ce sens avaient bien été entamées trois ans auparavant, mais le représentant parisien de John Hollingshead s'était heurté au refus de Thiers, à qui avait déplu ce qu'il appelait « la fuite » à Londres, en 1871, de quelques-uns des acteurs ; en effet, Got, qui était alors le Doyen des Sociétaires, y avait organisé pour le 1er mai 1871 une représentation de *Tartufe* et du *Dépit amoureux*, représentation qui, d'ailleurs, était passée à peu près inaperçue. Pour la saison de 1879, il s'agit d'un projet infiniment plus ambitieux. Cette fois, c'est la troupe tout entière qui se déplace, avec ses décors et ses costumes, et qui pendant six semaines (du lundi 2 juin 1879 jusqu'au samedi 12 juillet inclus) s'installe dans un des grands théâtres du Strand. En voyant aboutir ses efforts, Hollingshead fut le plus heureux des hommes, car la signature du contrat avec le Théâtre Français coïncidait avec le dixième anniversaire du Gaiety Theatre. Pour marquer cet anniversaire,

Hollingshead fit distribuer le 21 décembre 1878 un prospectus, *To the Public*[1], et il en profita pour y annoncer la prochaine visite au Gaiety Theatre de l'illustre troupe française ; il indiqua même le programme, le nom des acteurs, etc., et déclara la location ouverte !

Pour les six matinées et les trente-six soirées de la troupe française, Hollingshead était tenu de verser au Théâtre Français la somme de 9.600 livres, payable à raison de 1.600 livres par semaine, avec une semaine d'avance. Ce chiffre, basé sur les recettes parisiennes, avait été fixé par l'Administration. Chiffre exorbitant prétendaient les collègues et les amis de Hollingshead qui déclinèrent l'honneur de participer à l'affaire. Hollingshead fut traité de fou, mais en fin de compte c'est lui qui eut raison. Malgré la défection de Sarah Bernhardt (qui se plaignait de l'inconfort de sa loge), les recettes de la « French Season » de 1879 dépassèrent 20.000 livres, laissant à l'audacieux directeur du Gaiety un bénéfice net de 7.000 livres. Le succès commercial de l'entreprise fut même tel que les Français finirent par se croire lésés ! Francisque Sarcey, qui avait accompagné la troupe en Angleterre, s'en prit à Hollingshead dans son feuilleton du *Temps*. Les relations furent si tendues après le retour en France des acteurs (Coquelin notamment était fort mécontent des conditions) que finalement le Gouvernement Français renonça à décorer Hollingshead et l'on se contenta de le faire nommer membre honoraire de la Société des Gens de Lettres.

Il avait, en effet, rendu un très grand service aux lettres. Grâce à son initiative, les comédiens de la maison de Molière, pour la première fois dans l'histoire, avaient joué en Angleterre. Cette visite devait s'avérer une expérience enrichissante pour les Anglais, qui suivirent avec le plus vif intérêt ces représentations françaises. Certaines des pièces jouées eurent même des répercussions prolongées : c'est le cas de *Gringoire*.

Au point de vue purement commercial, la pièce de Banville rapporta moins que d'autres[2]. Cela est dû en partie sans doute au fait qu'on la joua un lundi, jour creux. (Est-ce exprès qu'on

1. Prospectus reproduit dans John Hollingshead, *My Lifetime*, vol. II, pp. 134-137, Sampson Low, Marston & Co., Londres, 1895.

2. Les recettes de la soirée s'élevèrent à £ 443.3.0. alors que le chiffre moyen était de £ 468.10.0. Notons que c'est *Hernani* qui établit le record avec £ 571, suivi de *Phèdre* avec £ 570.10.6. *Tartufe* vint en dernier avec £ 349. Ces renseignements sont fournis par le directeur du Gaiety Theatre, John Hollingshead, *Gaiety Chronicles*, pp. 367-368, Archibald Constable, Londres, 1898. Il y aurait eu également des billets vendus « au marché noir », surtout lorsque le nom de Sarah Bernhardt était à l'affiche. Cf. John Hollingshead, *My Lifetime*, vol. II, p. 116.

la donna le 23 juin 1879, c'est-à-dire treize ans, jour pour jour, après sa première parisienne ?) Comme en 1866, Coquelin joua Gringoire. Le *Times*, qui chaque jour rendait compte des représentations françaises, annonça dans ses colonnes du 23 juin au matin que le public londonien aurait ce jour-là l'occasion d'admirer à la fois le *Gringoire* de Coquelin et le *Perdican* de Delaunay. La pièce de Banville est intéressante, dit en substance le quotidien, bien que l'idée en ait été empruntée à Victor Hugo et qu'il y ait des anachronismes ; elle est intéressante parce qu'elle prouve qu'au théâtre le comique n'élimine pas nécessairement le sérieux ni le pathétique.

Le lendemain, le critique du *Times* est dithyrambique. Le spectacle de la veille, composé de *Gringoire* et d'*On ne badine pas avec l'Amour*, est, selon lui, l'un des plus réussis de cette Saison Française. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'il est si agréable de

> ... respirer l'atmosphère d'un univers imaginaire après les exhalaisons asphyxiantes de *La* (sic) *Demi-Monde* et de *L'Étrangère*. Il est reposant d'assister à quelque chose qui ressemble à la conduite normale d'êtres humains plutôt qu'à une action mesurée par l'alexandrin et entravée par les unités et les règles, ou bien jetée aux quatre vents par la rhétorique turbulente de Victor Hugo [1].

Il est curieux de voir reflétées dans ce jugement les réserves que formulaient les Anglais au sujet du théâtre français, aussi bien romantique que classique. Les suffrages allaient à Musset (serait-ce là une preuve que Musset a vraiment su capter dans son théâtre quelque chose de Shakespeare ?), et Banville trouvait grâce auprès du public anglais parce qu'il était considéré en quelque sorte comme un disciple de Musset.

L'*Athenaeum* du 28 juin 1879 signale également la « gracieuse petite pièce » qui avait été accueillie avec enthousiasme par l'auditoire du Gaiety Theatre. Comme le *Times*, cette revue évoque le succès remporté par Coquelin dans la *Ballade des Pendus* et dans la *Ballade des Pauvres Gens*. Il s'agissait là de quelque chose qui devait particulièrement intéresser certains Anglais, car, dans le monde littéraire, Banville était surtout connu en Angleterre pour son *Petit Traité de Poésie Française* (1872) et pour ses *Trente-Six Ballades Joyeuses* (1873), comme le prouvait le « Plea for certain Forms of Exotic Verse » publié par Edmund Gosse en 1877 dans le *Cornhill Magazine*. Nombre de poètes anglais — Swinburne,

1. Les textes anglais sont traduits en français par l'auteur de cet article.

John Payne [1], Austin Dobson [2], Andrew Lang [3] et Gosse [4] — avaient étudié les principes élaborés par Banville et avaient essayé à leur tour de composer des poèmes à forme fixe et même, comme dans le cas de Lang, d'imiter jusqu'à la présentation des *Trente-Six Ballades Joyeuses* [5]. Tous, y compris le plus illustre d'entre eux, Algernon Charles Swinburne, saluaient en Banville un maître [6]. C'est sous l'influence de Banville que se multipliaient alors en Angleterre les recueils de ballades, — *Poems and Ballads*, *Ballads and Lyrics of Old France*, *Proverbs in Porcelain* [7], *Ballades in Blue China*, *Ballads and Sonnets*, etc. Le nom de Banville est synonyme de ballades. C'est pourquoi, à la mort de Banville, Gosse composera sa *Ballade for the Funeral of the Last of the Joyous Poets* [8], que Swinburne publiera sa *Ballad of Melicertes* [9]. Rien de plus naturel, par conséquent, que ces applaudissements qui se déchaînèrent lorsque Coquelin récita les deux ballades les plus célèbres de Banville. Incontestablement, la présence de ces deux ballades dans la pièce contribua au succès initial de *Gringoire* à Londres. Une telle explication n'aurait pas déplu d'ailleurs à Banville, qui avait une tendresse particulière pour ces ballades. En effet, dans une lettre où il exposa à Victor Hugo les raisons qui l'avaient conduit à écrire sa pièce, il termina en disant :

1. John Payne traduira les deux ballades de *Gringoire*. *Ballad of the Common Folk* figure dans les *Songs of Life and Death*. Henry S. King & Co., Londres, 1872, pp. 240-242 ; *Ballad of the King's Orchard* se trouve dans les *New Poems*, Newman & Co., 1880, p. 14.

2. C'est grâce à leur commune admiration de Banville que naquit entre Dobson et Gosse une amitié qui devait durer quarante-sept ans : un soir d'avril 1874, Dobson avait lu aux membres du Pen and Pencil Club un rondeau qu'il venait de composer, où il avait mis en pratique les préceptes du *Petit Traité de Poésie française*. Gosse y avait reconnu l'influence de Banville, et, à la fin de cette lecture, s'était présenté à Dobson qui avait été ravi de trouver un admirateur du poète français. Les deux Anglais avaient vagabondé toute la nuit en discutant des problèmes de métrique. Gosse a fait le récit de cette rencontre dans *Austin Dobson, some notes by Alban Dobson with chapters by Sir Edmund Gosse and George Saintsbury*, pp. 34-35. Oxford University Press, 1928. Le biographe de Gosse souligne l'importance de la soirée. Cf. Evan Charteris, *The Life and Letters of Sir Edmund Gosse*, Londres, Heinemann, 1931, p. 82.

3. Andrew Lang, également, traduira les deux ballades de la pièce. *La Ballade des Pendus* fut d'abord traduite pour le *New Quarterly Magazine* du 21 octobre 1878. Ce texte fut reproduit dans une anthologie de poèmes à forme fixe. Cf. Gleeson White, *Ballades and Rondeaus, Chants Royal, Sestinas, Villanelles*, etc. Londres et Newcastle-on-Tyne, Walter Scott, 1887, p. 24. On retrouve cette traduction dans Andrew Lang, *Essays in Little*, Henry & Co., 1891. Dans ce livre figure également la traduction de la seconde ballade de *Gringoire*.

4. Gosse raconte lui-même comment, après avoir lu une réimpression du *Petit Traité de Poésie Française*, il adressa à Banville "a letter of adoring enquiry", et comment le poète français lui répondit en prodiguant conseils et encouragements. Cf. Helen Cohen, *Lyric Forms from France*, New York, Harcourt Bruce, 1922, p. 83.

5. Ceci est particulièrement frappant dans le premier recueil de ballades d'Andrew Lang, *XXII Ballades in Blue China*, C. Kegan Paul, 1880.

6. Cf. Eileen Souffrin, *Swinburne et Banville*, *R.L.C.*, XXX, 1950, pp. 394-416.

7. Dobson envoya son recueil à Banville. Pour les remerciements de Banville, cf. Evan Charteris, *ouvr. cit.*, pp. 98-99.

8. *Athenaeum*, 28 mars 1891.

9. *Idem*, 27 juin 1891.

Et enfin, s'il faut tout vous dire, je voulais aussi protester contre une autre injustice, commise, celle-là, non par vous, mais par Molière, dans *Les Femmes Savantes*. Tout enfant, je ne pouvais supporter la méchanceté avec laquelle on empêche le poète lyrique de dire sa ballade... Molière l'a cruellement travesti ! Dans ce temps-là, je me disais toujours : quand je serai grand, je tâcherai de faire monter sur ce même théâtre un poète qui dira une ballade tout entière, avec *Envoi*, sans que personne l'en empêche. Il m'a fallu bien des années pour arriver à réaliser cette fantaisie, mais au moins je me suis fait bonne mesure, et notre Gringoire dit non pas une ballade, mais deux ballades ! [1]

Grâce à la visite des comédiens français, Londres avait donc découvert *Gringoire*. Et cette unique représentation [2] ne sera pas oubliée de si tôt. Chaque fois où l'on jouera la pièce, une comparaison avec cette représentation s'imposera. Coquelin sera le critère d'après lequel tout autre acteur sera jugé dans le rôle de Gringoire. Le souvenir de Coquelin hantera critiques et acteurs.

En 1882, un professeur de la célèbre Merchant Taylors' School édite le texte français avec notes [3], ouvrage destiné à l'usage des lycéens. A la page de titre, l'on apprend que c'est la seule édition autorisée en Angleterre, ce qui laisserait entrevoir la possibilité de contrefaçons, quoique je n'en aie pas trouvé.

En 1882 également, *Gringoire* est enfin traduit en anglais [4]. Il était d'ailleurs question d'une traduction anglaise depuis fort longtemps. Vers la fin de 1871 déjà, Banville avait reçu une traduction de *Gringoire* faite par un certain M. Aublet qui habitait Londres [5] et qui était désireux d'y voir jouer la pièce en anglais. M. Aublet, cependant, s'avoua incapable de traduire en vers anglais les deux ballades de *Gringoire*. Pour cela, il fallait un poète. Aussitôt alerté, Banville songea à un jeune Anglais qui était à la fois poète et traducteur [6], à John Payne qui, en 1870,

1. Extrait d'une lettre de Banville à Victor Hugo, publiée par Gustave Simon dans la *Revue de Paris*, le 15 juillet 1922.

2. Le 12 juillet 1879, en matinée, on en donnera un extrait.

3. *Gringoire with Grammatical and Explanatory Notes by Henry Bué*. Londres, Dulau et Hachette, 1882.

4. Il est intéressant de noter qu'à cette date il existait déjà des traductions de *Gringoire* en plusieurs langues. En 1869, on joua *Gringoire* à Prague. En 1873, on en publia la traduction tchèque par Ludvik Muratori ; le texte est précédé d'une courte notice où l'on signale que Rudolf Gottschall avait récité la fameuse *Ballade des Pauvres Gens*. A Vienne, en 1872, parut la traduction allemande par Betty Paoli, et *Gringoire* fut monté au Stadttheater de Vienne, avec Lewinsky dans le rôle principal. D'Autriche, *Gringoire* passa tout naturellement en Allemagne. On le vit aussi au Danemark, car, en 1875, Ed. Marcussen publia à Copenhague une traduction danoise de *Gringoire*. Dans une lettre à John Payne, Banville fait allusion à une traduction suédoise (voir ci-après p. 32). En 1880, J. Djordjevic fit paraître à Pancévo sa traduction en langue serbe. C'est après toutes ces traductions que parut la première adaptation anglaise. Celle-ci précède, toutefois, la traduction espagnole qui ne paraîtra qu'en 1904, à Madrid.

5. Cf. G. Jean-Aubry, *Banville, Mallarmé et leurs Amis anglais*, le *Figaro*, 2 juin 1923.

6. Descendant du célèbre amiral anglais, sir John Hawkins, ce personnage original est

avait publié le *Masque of Shadows*, suivi d'*Intaglios* (1871), qu'il venait justement d'adresser à Banville car l'un des sonnets, *Doric Mode*, lui était dédié [1]. Banville écrivit donc à John Payne en le priant de bien vouloir traduire les ballades de *Gringoire* [2] et de jeter aussi un coup d'œil sur la traduction de M. Aublet. Payne semble s'être mis aussitôt à l'œuvre, car le 5 février 1872 Banville copia à son intention la seconde strophe de la *Ballade des Pauvres Gens* dont un vers avait été omis dans le texte imprimé. Payne envoya alors son texte à Banville qui le donna à lire à Mallarmé :

J'ai fait votre commission à Mallarmé. Il m'a lu les deux ballades si admirablement traduites par vous et il me les a lues très bien ma foi ! pour un Français ; car il m'en a fait complètement sentir le rythme et la musique. Quelle richesse, quelle souplesse de talent, il faut posséder pour réussir une telle transposition qui est l'impossibilité des impossibilités [3] !

Qu'est-ce qui est arrivé à ce *Gringoire* anglais ? Seule subsiste la traduction par Payne des deux Ballades. Cependant, une lettre beaucoup plus tardive de Banville à Payne montre que celui-ci se préoccupait toujours de *Gringoire*. Voici le texte de cette lettre inédite [4] :

surtout connu aujourd'hui en France à cause de son amitié avec Mallarmé. C'est encore sous ce rapport qu'il a fait l'objet d'une étude récente. (Cl. Mariana Evans, *John Payne et Mallarmé, une longue amitié*, *R.L.C.*, XXXII, 1958, pp. 377-389). C'était un polyglotte remarquable. Sa traduction des *Mille et une Nuits* fait date. Pourtant, les préférences de Payne allaient vers la France, et les quatre volumes de *Flowers of France* (traductions de poèmes français) témoignent d'une connaissance profonde de la poésie française depuis la Renaissance.

1. Comme tant de ses compatriotes, Payne admirait fort l'œuvre de Banville. Dans son second recueil : *Intaglios* (1872), Payne dédia un poème à Banville : *Doric Mode*. A la suite de cette publication, il entra en correspondance avec le poète français (selon G. Jean-Aubry, il y a eu une quinzaine de lettres de Banville à Payne). Payne traduisit les ballades de *Gringoire*, choisit comme épigraphe pour *A Bacchic Spring* un texte de Banville, accorda à Banville une place importante dans les *Flowers of France* (*Romantic Period*, vol. II, pp. 147-160). Il partageait avec Banville le culte de Villon, et Banville montra sa reconnaissance dans une *Ballade à John Payne, traducteur de Villon* :

O Toi salut, cher Payne ! En vers Anglais
Tu mets Villon, que notre vigne inspire...

(texte reproduit par Thomas Wright : *The Life of John Payne*. Londres, T. Fisher Unwin, 1919, p. 60.

2. Payne rappela ce fait lors de la publication de la *Ballad of the King's Orchard* (*New Poems*. Londres, Newman & Co., 1880). Dans une note en bas de la page 14, l'auteur précise : " This ballad, together with its companion, " The Ballad of the Common Folk ", was, at the express request of M. de Banville, translated in 1873 for M. Aublet's English adaptation of *Gringoire*, which it was then in contemplation to produce in a London Theatre ". On relève que Payne se trompe quant à la date de cette traduction. Sans doute pensait-il à l'année 1873 parce que c'était là une année glorieuse pour lui, l'année où il collabora au *Tombeau de Théophile Gautier*, l'année où Émile Blémont parla de lui dans la *Renaissance littéraire et artistique* (les 13 et 20 juillet 1873).

3. Banville à Payne, 22 février 1872 ; cf. G. Jean-Aubry, *art. cit.*

4. Lettre autographe, dans ma collection personnelle. L'orthographe et la ponctuation banvillesques ont été conservées.

Paris, le 12 janvier 1880.

Mon cher ami,

Malgré mes recherches, je n'ai pu trouver le numéro du journal dont vous avait parlé Cazalis ; mais je m'en console tout à fait, car il n'y avait rien là qui mérite de vous être envoyé. Très accessoirement, je parlais des poètes anglais modernes [1], et naturellement je vous nommais au premier rang, mais sans rien de particulier et qui vaille la peine d'être lu. Vous pensez bien que lorsque l'occasion s'en présentera je ne manquerai jamais d'écrire ainsi votre nom admiré, qui m'est personnellement si cher [2]. Excusez-moi de vous avoir fait attendre cette réponse négative ; Mme de Banville est assez gravement malade et toute la maison est bouleversée. Mille fois merci de ce que vous avez fait pour *Gringoire* ; je serais bien heureux qu'il fût joué en Anglais à Londres où on m'assure qu'il a très bien réussi en Français. Il a déjà été joué en Suédois, en Danois, en Tchèque ; ne serait-il pas plus naturel qu'on le donnât chez vous où on nous connaît un peu ? Je n'ai pas vu le livre de M. Ingram [3] ; en revanche, j'ai reçu, il y a assez longtemps déjà, les *New Poems* de M. Edmund Gosse [4], à qui je me reproche de n'avoir pas adressé encore mes félicitations.

Mille remerciements pour toutes vos bontés et croyez-moi toujours votre cordialement dévoué

Théodore de Banville.

Payne semble, pourtant, avoir été tout à fait étranger à la première traduction anglaise de *Gringoire*. D'ailleurs, comme il arrive souvent au théâtre, il s'agit d'une adaptation plutôt que d'une traduction. Évoquant le vers de Dryden : « Pity melts the mind of love », Arthur Shirley donna à son texte le titre : *Pity or Gringoire the Ballad Monger* [5]. C'est sous ce titre, qui met en relief le mot : *Ballad*, que la pièce fut inscrite au Stationers Hall et qu'elle obtint du lord Chambellan l'autorisation d'être jouée.

1. Il s'agit du feuilleton de Banville dans le *National* du 15 juillet 1872.

2. En 1873, Payne avait été invité chez Mallarmé qui l'avait conduit auprès de Banville. Cf. Thomas Wright, *ouv. cit.*, p. 63, et C. R. McGregor Williams, *John Payne*. Paris, Presses Universitaires, 1926, p. 20.

3. John Ingram, éditeur et biographe de Poe. Son titre de gloire est d'avoir lavé la mémoire du poète américain des infâmes accusations de Griswold. Ingram acquit ainsi la reconnaissance de tous les admirateurs de Poe, dont Mallarmé avec qui il était en relations suivies. C'est vraisemblablement Mallarmé qui a fait connaître Ingram à Banville. En tout cas, Banville avait sans doute subi l'ensorcellement de Poe, sans même lire l'anglais. « Il connut seulement les traductions et les préfaces de Baudelaire ; mais elles suffisaient à lui donner une vue générale de l'esthétique d'Edgar Poe » (L. Lemonnier, *Edgar Poe et Théodore de Banville, R.L.C.*, VI, 1926, p. 688). Le texte auquel Banville fait allusion dans cette lettre inédite est : John Ingram, *Edgar Allan Poe, his life, letters and opinions*. Londres, J. Hogg, 1880, 2 vol.

4. Edmond Gosse, *New Poems*. Londres, C. Kegan Paul, 1879. Ce recueil avait suscité l'admiration de Swinburne. A propos d'un des sonnets du volume *Algeone*, Swinburne écrivait à Gosse, le 6 octobre 1879 : " ... with Shakespeare's, Milton's, Wordsworth's, and Rossetti's very finest sonnets in my memory, I regard you as the writer of one of the noblest in this or any (even in Dante's) language ". *The Letters of Algernon Charles Swinburne, edited by Edmund Gosse and Thomas Wise*. Londres, Heinemann, 1918, t. II, pp. 40-41.

5. " Printed for private circulation only, and considered as ms. not being sold or published, London, 1882. " L'exemplaire du British Museum porte la signature d'Arthur Shirley et, de sa main, la date : 1883.

La première représentation de la pièce eut lieu le 18 novembre 1882, au Public Hall de New Cross, dans la banlieue sud de Londres. Le 27 février suivant, on donna la pièce au Crystal Palace [1].

Une nouvelle adaptation vit le jour en 1885. L'auteur en était William Gorman Wills, personnage pittoresque qui fut pendant de longues années le collaborateur du plus célèbre des « actor-managers » : Henry Irving. Par malheur, ce *Gringoire* ne fut joué qu'une seule fois, le lundi 2 juin 1885 en matinée, au Princes Theatre de Londres. La pièce avait été choisie pour la représentation donnée au bénéfice de Norman Forbes, un des frères cadets du célèbre acteur Forbes Robertson (1857-1932). Norman Forbes avait débuté au Gaiety Theatre en 1875 et il était non seulement acteur mais auteur dramatique. Dans sa pièce : *The Man in the Iron Mask*, il joua le rôle de Louis XIV, ce qui témoigne de son goût pour les rôles historiques et explique peut-être le choix de *Gringoire* pour son « bénéfice ». En faisant le compte rendu de cette représentation, le critique du *Times* ne manqua pas d'évoquer l'interprétation de *Gringoire* par les acteurs du Théâtre Français, ajoutant que la petite pièce fut alors jouée si bien et le succès en fut si extraordinaire qu'aussitôt les traducteurs avaient cherché à s'en emparer. Le critique estima d'ailleurs excellente la version de Wills, quoique trop difficile pour Norman Forbes et ses collègues. Telle fut également l'opinion exprimée par la *Queen* et le *Lady's Newspaper*. L'*Illustrated London News* du 27 juin 1885 se montra même plus sévère en faisant la comparaison entre Coquelin et Forbes. Encore une fois, ce furent les ballades de *Gringoire* qui retinrent l'attention :

> L'histoire de la pièce est curieuse, étrange, dit le critique de la *Queen*, et ce sont les ballades qui frappent ; elles sont une imitation très fine de la méthode employée par Villon dans ses moments les plus sombres. C'est une pièce qui exige une interprétation par des artistes et c'est une impertinence de la part de M. Norman Forbes et de ses amis que de vouloir s'y essayer.

Ce n'est qu'en 1887 que l'on voit une traduction de *Gringoire* triompher sur une des grandes scènes londoniennes. Cette fois la pièce, traduite par Benjamin Pollock et Besant sous le titre : *The Ballad Monger*, fut montée par une des plus fortes personnalités du théâtre victorien : Herbert Beerbohm Tree. En 1887,

1. L'annonce dans le *Times* est ainsi conçue : " Crystal Palace. This day, international electric and gas exhibition ; Dramatic Performance ; Lieutenant Cole's Ventriloquial Entertainment, etc. Palace open for admission from 10 am. till 8.30 pm., and closed at 9 pm. until further notice. Orchestral Concert (Conductor, Mr August Manns), 12.30 ; Marionettes 2, 4 and 5.30 ; *The Liar* followed by *Pity*, 3 ; Company's Military Band (Bandmaster, Mr H. Sibold), at intervals ; Popular lectures on Cookery... " Au Crystal Palace, il y avait un peu pour tous les goûts, et c'était là précisément le but de l'établissement.

Tree, après dix ans sur les planches, devint « actor-manager » du Haymarket Theatre. Pour la séance d'ouverture, en septembre, Tree choisit comme lever de rideau le petit acte de Banville. Lui-même joua Gringoire. Ce choix s'explique certainement par le fait que Tree s'était spécialisé en quelque sorte dans les rôles de personnages étrangers. Il avait dans les veines du sang allemand, du sang lithuanien et peut-être du sang hollandais, et l'on attribue généralement à ces origines cosmopolites la grande facilité qu'avait Tree pour ce genre de rôle. Ses plus beaux succès avaient été justement le marquis de Pont Sablé dans *Madame Favart* et le prince Maleotti dans *Forget-me-not*. En jouant *Gringoire*, suivi de la *Red Lamp* d'Outram Tristram, l'acteur fit preuve de grand talent puisqu'il interpréta au cours d'une même soirée un pauvre poète français et un policier cynique. Comme on pouvait s'y attendre, la réouverture du Haymarket Theatre sous la nouvelle direction ne passa point inaperçue. Dans le *Bat* du 20 septembre 1887, on trouve un récit détaillé de cette soirée à laquelle avaient assisté, entre beaucoup d'autres notabilités, Oscar Wilde et le marquis de Queensberry. Selon le critique du *Bat*, la pièce de Banville avait été bien jouée ; le seul danger, estima-t-il, était que *The Ballad Monger* ne devînt trop populaire auprès des amateurs [1].

Le programme du Haymarket [2] ne manque pas de piquant. Il indique que la salle était éclairée à l'électricité (innovation dont Tree était extrêmement fier [3]). Tous les soirs à 8 heures, on jouait *The Ballad Monger*, suivi, à 9 heures, de la *Red Lamp*. En plus, il y avait matinée le samedi — « a morning performance », comme on disait à l'époque, — et la pièce de Banville passait alors à 4 h. 15. La distribution de la pièce était de premier ordre :

Louis XI	———	C. Brookfield
Gringoire	———	Beerbohm Tree
Olivier	———	Charles Allan
Simon	———	Stewart Dawson
Loyse	———	Marion Terry
Nicole	———	Esther Rayland

1. Effectivement, *Gringoire* fut joué par des amateurs à Nocton, le 29 novembre 1888, cette fois dans l'adaptation d'Ernest Day et Maurice H. Footman, adaptation ayant pour titre : *The Orchard of the King*. Le même texte fut utilisé le 20 novembre 1889 au Theatre Royal de Lincoln. Notons en passant que le titre s'inspire encore de l'une des ballades de la pièce.

2. Conservé dans la Collection Enthoven du Victoria and Albert Museum de Londres. Que Miss Johnson, qui veille à cette collection, trouve ici l'expression de ma reconnaissance pour son aimable concours.

3. Détail piquant car le directeur du Gaiety Theatre revendiquait également la primauté de l'éclairage à l'électricité pour son théâtre. Cf. John Hollingshead, *My Lifetime*, t. II, p. 134.

Dans la carrière de Tree, le rôle de Gringoire marque une date. C'était, selon son premier biographe, « un des rares exemples chez lui d'un rôle romantique où il était universellement admiré [1] ». Sa femme, qui était également actrice, était du même avis :

> Herbert trouva dans Gringoire un rôle tout à fait à son goût et qui convenait parfaitement à sa propre personnalité et à son talent. Un rêveur, un réformateur, un amant, un poète, un philosophe, un homme qui combat l'oppression et qui défend le peuple — tout cela se trouvait en lui ; et quelle passion, quelle tendresse, quelle beauté, quelle noblesse il projetait dans le personnage ! Je considère, quant à moi, que Gringoire était l'un de ses meilleurs rôles, et il est incontestable que cette soirée compte parmi ses plus beaux succès... [2]

Tout le monde n'était pas aussi plein d'admiration. Joseph Knight, qui s'intéressait tout particulièrement au théâtre français (c'était le champion en Angleterre de Sarah Bernhardt), loua la traduction de Pollock et Besant (traduction impeccable, estima-t-il, même en ce qui concerne les Ballades), mais il n'aima pas la pièce qui, selon lui, n'arrive pas à nous convaincre parce que l'intrigue en est invraisemblable en raison de la psychologie défectueuse. Dans son article du 24 septembre 1887 de l'*Athenaeum*, Knight alla jusqu'à considérer impossible que la fille du roi tombât amoureuse d'un être aussi répugnant que Gringoire. Ce fut également l'opinion du critique de l'*Illustrated London News*, qui était loin de goûter une « histoire aussi étrange et aussi peu naturelle ». Pour lui, le succès initial de *Gringoire* s'expliquait par l'immense talent de Coquelin qui avait créé le rôle principal de la pièce. Quant à Tree, les avis étaient partagés. Joseph Knight vit bien que ce rôle inaugurait une nouvelle étape dans la carrière de l'acteur. Le critique de l'*Illustrated London News* trouva que Tree manquait de naturel, que son jeu était « laboured ».

Or, pendant que Tree continuait à jouer Gringoire au Haymarket Theatre, voici que la Comédie Française revint à Londres. Le 24 octobre 1887, commença une courte saison française au Royalty Theatre. « M. Coquelin est de nouveau l'étoile », annonça l'*Illustrated London News* [3], qui se déclara très heureux à l'idée de pouvoir comparer Coquelin dans *Gringoire* et dans *Le Juif Polonais* à Tree dans *The Ballad Monger* et à Henry Irving dans *The Bells*. L'*Athenaeum* également souligna l'intérêt de cette

1. Mrs George Cran, *Herbert Beerbohm Tree*. Londres, John Lane, 1907, p. 14.
2. Maud Tree, *Herbert and I*, in *Herbert Beerbohm Tree. Some Memories of Him and His Art. Collected by Max Beerbohm*. Londres, Hutchinson, 1920, p. 44. En face de la p. 45, l'on trouvera une photographie de Tree dans le rôle de Gringoire.
3. *Illustrated London News*, 5 novembre 1887.

méthode comparative. Le critique de cette revue estima que Coquelin avait un avantage sur Tree :

Qu'une jeune fille comme Loyse épouse le Gringoire désintéressé, presque enfantin de Coquelin est concevable. Dans le cas de Tree, il n'en est pas de même... Le Gringoire de Tree est plus poétique, plus pittoresque même, mais il appartient si nettement au ruisseau qu'il n'est pas digne d'embrasser l'héroïne.

Ces remarques concernant l'interprétation de Tree expliquent dans une certaine mesure le jugement que Knight avait porté sur la pièce elle-même.

En dépit de ces quelques critiques défavorables, *The Ballad Monger* resta plusieurs mois à l'affiche du Haymarket. Tree conserva même la pièce à son répertoire. Lorsque, dix ans plus tard, en avril 1897, il devint le propriétaire du « plus beau théâtre de Londres » [1], Her Majesty's Theatre, il donna de nouveau sept représentations du *Ballad Monger*. A cette occasion, Tree joua Gringoire avec la délicieuse Lily Brayton (qui avait débuté l'année précédente) dans le rôle de Loyse. En juin 1903, Tree donna encore six représentations de la pièce.

D'autres œuvres dramatiques de Banville ont été traduites et jouées à l'étranger [2], mais en dehors de *Gringoire*, seule la représentation en anglais du *Baiser* [3] présente un réel intérêt

1. L'expression est de Tree. Cf. Hesketh Pearson, *Beerbohm Tree. His Life and Laughter*. Londres, Methuen & Co., 1956, p. 100. — Tree était très fier de son théâtre, et pour cause. Peu d'acteurs ont pu faire construire un théâtre, surtout un théâtre aussi luxueux. L'architecte en était C. J. Phipps. L'intérieur, créé par Romaine Walker, était un mélange de style Louis XIV et de style Louis XV et impressionna beaucoup les Londoniens. Comme le disait G. B. Shaw, sans doute avec ironie, on sentait qu'on monterait dans ce théâtre des pièces de valeur.

2. *Socrate et sa Femme*, pièce tardive de Banville, fut traduite en allemand et montée au Residentz Theater de Berlin en 1889. A Copenhague, on en publia la traduction danoise par Ad. Langsted. En 1909, on donnera *La Pomme* en traduction anglaise. *Le Beau Léandre*, rendu en " colloquial English " par Barret H. Clark, sera publié, sous le titre : *The Charming Leander*, dans la collection des " World's Best Plays by celebrated Authors " (New York, 1915).

3. J. T. Grein, enthousiasmé par le Théâtre Libre d'Antoine, fonda à Londres un Independent Theatre. Son but était de « donner des représentations spéciales de pièces ayant une valeur littéraire et artistique plutôt qu'une valeur commerciale ». C'est ce qu'explique le prospectus de Grein, prospectus reproduit en fac-simile dans Michael Orme : J. T. Grein, *The Story of a Pioneer*. Londres, John Murray, 1936, p. 76. L'Independent Theatre joua la première pièce de Shaw, *Widower's Houses*. A l'exception de cette pièce, toutes les œuvres données dans le cadre de ce mouvement étaient d'auteurs étrangers. Se souvenant que c'est Antoine qui, le premier, avait monté *Le Baiser* (le 22 décembre 1887, au Vieux Colombier), Grein tenait à faire jouer la pièce en Angleterre. John Gray fut chargé de la traduction et, après un retard considérable, ce charmant poète « décadent » s'exécuta. Le 4 mars 1892, *The Kiss* fut donné au Royalty Theatre, salle louée spécialement pour cette représentation. Encore une fois, les critiques dramatiques s'entêtèrent à comparer la « féerie » en français et en anglais. *Le Baiser* était depuis 1889 au répertoire de la Comédie Française et l'*Athenaeum* eut beau jeu en opposant Mlle Reichemberg et Edith Chester dans le rôle d'Argèle, Coquelin et Bernard Gould dans le rôle de Pierrot. Le verdict était inévitable : « Dans la version en vers boiteux de M. Gray, et avec des acteurs anglais, on reconnaît à peine la pièce. »

pour les historiens du théâtre. Car une chose très nette ressort de cette petite enquête, à savoir le sort exceptionnel réservé à *Gringoire* : à l'étranger, comme d'ailleurs en France, c'est par cette pièce que le théâtre de Banville reste. A la mort du poète, en mars 1891, l'*Athenaeum* [1] ne fut pas la seule revue à considérer *Gringoire* comme l'une des contributions les plus importantes de Banville à la littérature. Andrew Lang dans son examen détaillé de l'œuvre [2] préféra *Gringoire* à toutes les autres pièces de Banville. Henley, avec l' « understatement » si cher aux Anglo-Saxons, se contenta d'admettre, dans *Views et Reviews* : « there can be no doubt that *Gringoire* is a play [3] ». Le succès en fut immédiat et durable. Un coup d'œil jeté sur le théâtre anglais de l'époque nous permettra de saisir les raisons de ce succès en Angleterre.

Ce qui saute aux yeux, c'est l'extrême pauvreté du théâtre anglais au siècle dernier. Pour s'en convaincre, il suffit de feuilleter le répertoire des pièces jouées [4]. Contrairement à ce qui se produisit sur le Continent, les grands poètes anglais ne composèrent pas de chef-d'œuvre dramatique. *The Cup* de Tennyson fut applaudie, certes, — une fois qu'Irving l'eut fait remanier par un « nègre » ! Or, cette pénurie d'œuvres dramatiques coïncidait avec un accroissement considérable dans le nombre de gens allant régulièrement au théâtre (on estime qu'il y avait trois fois plus de spectateurs à l'époque victorienne qu'auparavant). Force était donc aux directeurs de théâtre de suppléer à cette disette de pièces en en important du Continent. C'est la France surtout qui, pendant près d'un siècle, alimenta le théâtre anglais.

Il s'agissait tantôt de traductions ou d'adaptations où la dette envers l'auteur était reconnue, tantôt de pièces inspirées directement de telle œuvre française dont l'auteur n'était même pas signalé. D'une part, il y avait des drames comme le *Louis XI* de Casimir Delavigne, adapté par Boucicault, et d'autre part, il y avait de véritables pillages comme *The Lady of Lyons* et *Richelieu*, qui étaient présentés comme étant l'œuvre de Bulwer Lytton, sans aucune mention de Dumas ou de Victor Hugo. C'était le cas encore du *Courier of Lyons*, affiché comme l'œuvre

1. *Athenaeum*, 21 mars 1891.
2. Andrew Lang, *Théodore de Banville*, reproduit dans *Essays in Little*. Henry & Co., 1891, pp. 51-76.
3. W. E. Henley, *Views and Reviews, Essays in Appreciation*, 3e éd., Nutt, 1913, p. 120.
4. Répertoire établi par Allardyce Nicoll, *A History of Early Nineteenth Century Drama, 1800-1850*, Revised Edition, Cambridge Univ. Press, 1955 ; et *A History of Late Nineteenth Century Drama, 1850-1900*. Cambridge Univ. Press, 1946.

de Charles Reade, mais qui était en réalité le drame à peine modifié dû à la collaboration de Moreau, Siraudin et Delacour. Le manque de protection offerte aux auteurs dramatiques rendait possibles de tels plagiats et seule la modification, en 1911, des lois concernant le copyright mit fin à ces procédés scandaleux.

Les titres que je viens de citer étaient des pièces à succès. Le plus souvent, en effet, celles-ci étaient d'origine française, et c'est pourquoi les directeurs de théâtre étaient à l'affût de toute pièce française susceptible d'être traduite en anglais, ou adaptée à la scène anglaise. Beerbohm Tree durant ses neuf années au Haymarket Theatre (1887-1896) monta non moins de neuf pièces d'origine française sur un total de trente-cinq pièces ; entre 1897 et sa retraite en 1916, il en monta encore huit. Et n'oublions pas que la réputation des grands acteurs de l'époque, depuis Charles Kean jusqu'à Alexander et Forbes-Robertson, était fondée sur des rôles dans des pièces de ce genre. Irving se contenta de jouer dans des adaptations de Boucicault, comme *The Corsican Brothers* et *Louis XI* ; son premier grand succès au Lyceum Theatre fut dans *The Bells*, adaptation du *Juif Polonais* d'Erckmann et Chatrian ; parvenu à l'apogée de la gloire, Irving ne considéra jamais de tels rôles comme déshonorants et jusqu'à la fin de sa vie il continua à jouer le rôle du juif dans *The Bells*.

Étant donné cet état de choses, on ne s'étonne pas de l'intérêt éveillé par la représentation de *Gringoire* par les acteurs français. L'on comprend aussi pourquoi Beerbohm Tree monta la pièce, et on le comprend d'autant mieux que Tree exerçait les doubles fonctions d' « actor-manager » : en tant que directeur de théâtre, il tenait à renouveler son répertoire et en tant qu'acteur il cherchait un beau rôle — et le rôle de Gringoire n'attirait-il pas justement les grands acteurs ?

Mais au théâtre, c'est le public qui, en fin de compte, impose sa volonté, comme nous le rappelait encore récemment un historien du théâtre victorien [1]. Il faut, par conséquent, découvrir dans la pièce elle-même ce qui pouvait plaire aux Anglais. Or, il est évident que *Gringoire* possédait certains éléments que réclamait impérieusement le public. Le sujet ne pouvait manquer de plaire à une époque férue d'histoire, de médiévalisme surtout ; les lecteurs de Rossetti, de Swinburne ou de Tennyson n'étaient pas dépaysés dans *Gringoire*. Le sujet de la pièce avait en plus l'avantage d'être déjà familier aux Anglais. Comme le suggéra

1. Cf. George Rowell, *The Victorian Theatre. A Survey*. Oxford Univ. Press, 1956, p. 1.

le *Times* [1] lors de la première représentation de la pièce en Angleterre, par le Théâtre Français, *Gringoire* devait intéresser les lecteurs de *Quentin Durward*. Beaucoup de gens retrouvaient certainement avec joie un personnage de *Notre-Dame de Paris*, roman qui était un « best-seller » en Angleterre et qui avait été adapté en pièce à succès sous le titre d'*Esmeralda*. D'autres spectateurs encore pouvaient s'amuser à comparer le personnage de Louis XI dans le *Gringoire* de Banville au *Louis XI* de Casimir Delavigne, pièce jouée successivement par les acteurs les plus célèbres de l'époque — Kean, Phelps et Irving. D'autre part, l'auditoire victorien ne devait pas être choqué outre mesure par les anachronismes de *Gringoire*, Tom Taylor et Charles Reade l'ayant habitué à des pièces « historiques » où, en fait, les personnages et les lieux n'avaient rien de commun avec les originaux, sauf le nom. Par contre, Dion Boucicault, cet Irlandais d'origine française, en prenant pour modèles Scribe et d'Ennéry, avait donné à cet auditoire, en général si peu difficile, le goût des pièces bien faites : sous ce rapport, *Gringoire* ne laissait rien à désirer. On aimait les pièces avec du mouvement, des pièces où le héros, après avoir été menacé du sort le plus horrible, émerge indemne au dernier acte. Or, au moment où Gringoire se voit condamné, voici que le miracle se produit, et non seulement il est arraché à la mort mais encore il obtient en mariage la fille du roi ! Après les palpitations, les larmes émues ; le dénouement idyllique de *Gringoire* assurait par avance le succès de la pièce auprès de ces Victoriens assoiffés à la fois de brutalité et de pathétique. Et dans ce pays où le Lord Chambellan interdisait encore la version anglaise de *La Dame aux Camélias* (hypocrisie suprême : on avait le droit de dire et de chanter les paroles *en français* !), la petite pièce de Banville avait l'avantage de n'offusquer personne. Ces Anglais, tel le critique du *Times*, qui se sentaient quelque peu désorientés devant le théâtre de Dumas fils et de Henri Becque, ne pouvaient qu'être charmés par la figure si parfaitement angélique de Loyse. Chose plus inattendue, le jeu de Beerbohm Tree dans l'adaptation de *Gringoire* devait faire l'admiration de celui qui allait tant contribuer au renouvellement du théâtre anglais : George Bernard Shaw [2].

Eileen Souffrin.

1. *Times*, 23 juin 1879.
2. Hesketh Pearson, *ouvr. cit.*, p. 52.

HÉRODIADE : EINE FRAU MIT SCHATTEN ?

In a most unusual way the diametrically different uses of shadow as symbol in Mallarmé's *Hérodiade* and Hofmannsthal's *Die Frau ohne Schatten* reveal to us their author's solution to the problem of his personal esthetics. To appreciate these opposing solutions we must first consider briefly the question of influences. A discussion of the creational crises which the two poets underwent will lead us to compare and contrast in detail these two works which exemplify so well their author's esthetic intentions. Finally, our investigation should demonstrate how two such contradictory solutions can be equally satisfying.

Scholars are beginning to address themselves to the problem of the influence of the older Mallarmé on Stefan George and his circle, which for some time included Hofmannsthal. George attended Mallarmé's *Mardis* while in Paris, but the circle he created later held only a superficial resemblance to Mallarmé's salon. The latter was a most informal gathering which guests attended or did not attend, bringing or not bringing friends entirely according to their own whim. While Mallarmé made absolutely no attempts to proselytize, the *Mardis* were a universal success because of the personality and subtle rhetorical powers of the host. George, on the other hand, hoped to establish a "salutory dictatorship" [1] in literature and was eager to create disciples. He thought he had found the perfect one in Hofmannsthal. As Bergel has pointed out [2], it is difficult to judge just how much of what Hofmannsthal heard from George was

1. H. A. Hammelmann, *Hugo von Hofmannsthal, Studies in Modern European Literature and Thought*. New Haven, Yale University Press, 1957, p. 20.
2. Lienhard Bergel, *Voraussetzungen und Anfaenge der Beziehungen zwischen Stefan George und Hugo von Hofmannsthal*, An Abridgment of a Dissertation, New York, New York University, 1949, p. 9.

new to him. In any event, the first mention of the name of Mallarmé on the part of Hofmannsthal comes in connection with his acquaintance with George : " Zeitpunkt 1892. Frühe Einflüsse : Edgar Poe-Baudelaire, Verlaine-Mallarmé (Georges Kopie des *Après-midi d'un faune*) [1] ". In his journal Hofmannsthal noted a quotation from George which demonstrated the influence of French Symbolism on George's thought : " Stefan George (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Poe, Swinburne) ' Unsere Klassiker waren nur Plastiker des Stils, noch nicht Maler und Musiker [2] '. " If Verlaine was the musician of Symbolism, certainly Mallarmé was the painter who gave us in a verbal portrait not only the look but also the feel, the sensation, the very being of the thing described. Hermann Broch has analyzed Hofmannsthal's double capacity to suppress the self and at the same time identify the self with the exterior object in his early lyric poetry thus :

> For Hofmannsthal, consequently, insight is complete identification with the object : the artist who is able to intensify his intuition, as is his task, beyond that of everyday life, to the point of complete identification with the world and everything in it, hears its specific language. He hears the language of objects, gives it human expression, and thereby enriches our language. Or more precisely, he senses the pre-established harmony between the " I " and the world, between the language concept-hearing and concept-borne, and the objects described by it, so that he grasps them all, singly or united, from within their true existence [3].

No better description of Mallarmé's " Autre Éventail de Mademoiselle Mallarmé " has ever been written. In spite of the many affinities of attitude, tone and subject matter which we find between the poems of Mallarmé and those Hofmannsthal wrote in the eighteen-nineties, we know that Hofmannsthal, after a great creational crisis, abandoned lyric poetry and with it both his close relationship with George and a great deal of the Symbolist esthetic, for the symbolic narrative and dramatic verse.

The Frenchman as well as the Austrian underwent a profound crisis in his twenties. The two experiences were strangely similar where their art was concerned. Both men envisaged the same solution but the results were strikingly dissimilar. Mallarmé's crisis has been chronicled in greatest detail by Mondor [4]. This

1. *Ibid.*, p. 10.
2. *Ibid.*, p. 9.
3. Hugo von Hofmannsthal, *Selected Prose*, Translated by Mary Hottigner and Tania & James Stern, Introduction by Hermann Broch, Bollingen Series, XXXIII. New York, Pantheon Books, 1952, pp. xi-xii.
4. Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, éd. complète en un volume. Paris, Gallimard, 1941, pp. 140-188.

intellectual drama, which took place in 1864-1865, resulted from a combination of events. Mallarmé's first teaching job exiled him to the little town of Tournon, far from the Paris he had always known. Provincial life was dull and the birth of his first child, a daughter, brought unaccustomed disruptions into the daily routine. The weather was cold and disagreeable while teaching duties left Mallarmé little time or energy to devote himself to the only important thing in his life, poetry. Poverty harassed the little household. The sense of isolation grew more profound. At just this moment Mallarmé began *Hérodiade*. In writing of the undertaking Mallarmé formulated his now famous doctrine : " J'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit* [1]. " *Hérodiade* at the outset was to be a tragedy, but the play refused to take shape. In the struggle Mallarmé became convinced of his own sterility. For seven years he produced almost nothing. When the new language and new poetic froze before the cold, idealized perfection of *Hérodiade*, Mallarmé took up again the warm and sensuous idea of *L'Après-midi d'un faune*. Again Mallarmé visualized the theatre but in writing of the poem he recognized the impossibility : " Je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre [2]. " He continued to hope nevertheless that the poem would be suitable for the stage. His high idea of the theatre is best expressed in an article he first published in 1887 : " Le Théâtre est d'essence supérieure ", and he went on to say : " Notre seule magnificence, la scène, à qui le concours d'arts divers scellés par la poésie attribue selon moi quelque caractère religieux ou officiel [3]. " We can imagine then Mallarmé's disappointment when Banville and other friends dissuaded him from staging *L'Après-midi d'un faune*. His was obviously not a dramatic talent. With his hopes for a dramatized *Faune* went his hopes for a dramatized *Hérodiade*. Mallarmé sadly but proudly resigned himself to poetry. The closest he ever came to the play form was, as a matter of fact, the dialogue of *Hérodiade*, the poem which cost him the most effort, the poem which was still on his desk when he died, the poem which was never really finished. Subsequently every poem was to be

1. *Ibid.*, pp. 144-145.
2. *Ibid.*, p. 166.
3. In « Crayonné au théâtre », *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1945, pp. 312, 313.

born of this same struggle with words exemplified by *Hérodiade*. For Mallarmé there was in the end only one goal :

> Il n'y a que la Beauté ; — et elle n'a qu'une expression parfaite — la Poésie. Tout le reste est mensonge — excepté pour ceux qui vivent du corps, l'amour, et cet amour de l'esprit, l'amitié [...] Pour moi, la Poésie me tient lieu de l'amour, parce qu'elle est éprise d'elle-même, et que sa volupté d'elle retombe délicieusement en mon âme [1].

Hofmannsthal recounted the story of his crisis in *Der Brief des Lord Chandos*, written in 1902. Both Broch (pp. xv-xxii) and Hammelmann (pp. 16-22) have analyzed this crucial period in the creative life of Hofmannsthal. The young Viennese poet, like Mallarmé a quarter of a century earlier, was convinced that his lyric gift had abandoned him. Mallarmé's cry of 1865 expressed perfectly the feelings of Hofmannsthal : " Etre un vieillard, fini, à vingt-trois ans [2]. " Just as the older poet found words inadequate to the point where he felt he had to invent not only a new poetic but also a whole new language, so Hofmannsthal pondered the bankruptcy of language, of words so used and misused and abused that they no longer meant anything to anyone. Mallarmé, in spite of his complete dejection, was able to go on to write of his sensuous and fertile fawn. In like manner, Hofmannsthal was able to express his doubts and misgivings in *Der Brief des Lord Chandos* and thus, to some extent at least, exorcise them. Unlike Mallarmé, Hofmannsthal found a social significance in his private crisis. For him to continue to subscribe to Mallarmé's cult of beauty, to write highly personal lyric poetry would have been a retreat into an isolation and detachment whose outcome could only be silence and sterility. He felt himself committed to the community and the world. The best means of expressing this commitment was through the social literature of the theatre. Hofmannstahl's transition from lyric poetry to the stage was in that sense, as Hammelmann has shown, an " endeavour to create for himself a larger audience [3] ".

This attitude of engagement on the part of the artist led Hofmannsthal to his collaboration with Max Reinhardt, the founding of the Salzburg Festival and the creation of his great allegories, *Jedermann* (1911) and *Das grosse Salzburger Welttheater* (1922). This same attitude was instrumental in maintaining the long and difficult collaboration with Strauss necessary

1. Mondor, *op. cit.*, p. 238.
2. *Ibid.*, p. 156.
3. Hammelmann, *op. cit.*, p. 21.

to produce *Elektra* (1902), *Der Rosenkavalier* (1911), *Ariadne auf Naxos* (1912), *Die Frau ohne Schatten* (1919), *Die ägyptische Helena* (1928) and *Arabella* (1933). When we think of the throngs of people who have witnessed Hofmannsthal's dramas and the operas of Strauss and compare them to the relatively restricted number of readers of Mallarmé, we get some idea of the difference in results of the two literary concepts.

Although Hofmannsthal abandoned poetry for the play and thus *Hérodiade* and *Die Frau ohne Schatten* are quite different in form and content, we still find similarities between the later esthetic process of Hofmannsthal and that of Mallarmé. In 1908 Hofmannsthal wrote and published an essay describing a visit to Venice ten years earlier. By that time Hofmannsthal was well on the road to finding a satisfactory means of self-expression in the drama and deep in collaboration with Strauss. Of the essay Broch wrote :

> In a piece of prose filled with nostalgia, " A Memory of Beautiful Days " — a title that could stand for the body of Hofmannsthal's essays — he describes how after an extensive walk in a very receptive state of mind through a Venetian evening he is visited at night by the demonic-delightful desire to remember and to create poetry, thus showing how the poetic act springs directly from the impression of surroundings, from landscape and mood, how it completely fills and yet extinguishes the " I ", a magical receiving and rendering of the scene, a magic wherein the " I " entirely dissolves and disappears into anonymity [1].

How much this reminds us of Mallarmé's remarks in a letter to his friend Cazalis :

> J'avoue, du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace, pour penser, et que si elle n'était pas devant la table où j'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi [2].

Both authors experienced a dissolution of the self, a sort of depersonalization, by means of which they were able to express themselves, to express something which went beyond themselves. Yet note that Hofmannsthal was regarding a landscape, the world around him, while Mallarmé was looking at himself in a mirror, the world within him. In this distinction we sense another inevitable difference between *Hérodiade* and *Die Frau ohne Schatten* as an expression of their author's esthetics.

On the other hand it is interesting to note that both stories

1. Introduction, Hofmannsthal, *Selected Prose*, pp. xliii-xliv.
2. Mondor, *op. cit.*, p. 237.

have as heroine a royal personage. Hérodiade was of course a Princess of Judea while Hofmannsthal's empress was the Kaiserin der Südöstlichen Inseln. The former was a biblical and historical character who had taken on the proportions of a myth. The Kaiserin was a half-human, half-fairy queen who exemplifies Hofmannsthal's attempt at myth making. Moreover, in both stories one of the most important relationships is that between the title character and her nurse. In the " Ouverture ancienne d'Hérodiade " it is the Nourrice who sets the scene, gives the necessary background so that the ensuing drama can take place. It is she who describes Hérodiade's abode :

> Notre tour cinéraire et sacrificatrice,
> Lourde tombe qu'a fuie un bel oiseau, caprice
> Solitaire d'aurore au vain plumage noir...
> Ah ! des pays déchus et tristes le manoir !
> Pas de clapotement ! L'eau morne se résigne,
> Que ne visite plus la plume ni le cygne
> Inoubliable : l'eau reflète l'abandon [1].

In speaking of " le pâle mausolée " she mentions " le diamant pur de quelque étoile " and links heaven and earth, sky and water in the line : " Pourpre d'un ciel ! Étang de la pourpre complice ! " In the first conversation between the Kaiserin and her Amme the latter describes the Blue Palace as " Dies Haus, getürmt den Sternen entgegen, emporgetrieben spielende Wasser buhlend um Reinheit der himmlischen Reiche ! [2] " In both descriptions there are towers and sky and water. But the silent waters of the first contrast tellingly with the gushing fountains of the second, and while Hérodiade's house is a tomb and mausoleum, sad, silent and abandoned, which implies the sterility of absence, the house of the Kaiserin vies with the heavens in their purity, which also indicates the sterility of emptiness. Not only has Hérodiade's manor been abandoned by a bird, the symbol-laden swan of Mallarmé, but also the conversation between the Kaiserin and the Amme has been interrupted earlier by the appearance of a falcon which tells the fate of the Kaiserin whose beloved will be turned to stone unless she is able to cast a shadow within three days.

Like Phèdre's Œnone, both the Nourrice and the Amme represent an ambiguous force which is at the same time beneficent and inimical to the interests of the heroine. Hofmannsthal, who got

1. Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 41.
2. *Die Frau ohne Schatten*, Opera in Three Acts by Richard Strauss, Libretto by Hugo von Hofmannsthal, Synopsis by William Mann. London, Boosey and Hawkes, 1943, p. 6.

so interested in the Kaiserin that he wrote a long short story about her as well as a libretto, in speaking of the Amme says : " Mit zweideutiger Zärtlichkeit betrachtete sie ihr Pflegekind [1]. " For Hérodiade the Nourrice represents all that is human, earthy, realistic, the mother symbol, and thus a force which is at the same time a source of life and a temptation to stray from the ideal, the perfect, chaste and pure. The Amme is torn between her desire to see the Kaiserin return forever to the spirit world and the necessity of aiding her to find a shadow. In the Nourrice there is a desire to humanize her inhuman charge and in the Amme a desire to dehumanize her half-human mistress. It is indicative that both Hérodiade and the Kaiserin fulfill their destinies in spite of rather than because of the nurse.

In spite of the extreme condensation of *Hérodiade* the poem still suffers from Parnassian clatter and clutter. All the metal, gardens of amethysts, unknown gold, pure jewels, diamonds and cold stones reflect an Hérodiade as frigid and glittering as if she were indeed " sculptée ". The pale lilies and lions, arms and vases are almost drowned in a torrent of water figures. In the short story where Hofmannsthal filled in all the details of the skeletal libretto, we find the same preoccupations. When the Kaiserin commands the Amme to help her find a shadow Hofmannsthal writes : " Ihr fester Mut loderte in ihr wie eine Flamme in einem Gefäss von Alabaster [2]. " Much later the Kaiser, just before he is turned into stone, sees one of his beautiful unborn daughters : " Der Kaiser sah nur ihre Hand, die unvergleichlich schön war und von alabasterhaft durchscheinedem Glanz " (p. 370). This same hand poured flowers on the table before the Kaiser : " Denn als er die Augenlider wieder aufschlug, sah er den ganzen Tisch mit Blumen bedeckt, die im Licht der Lampe aufleuchteten wie ausgeschüttete Edelsteine " (p. 371). As the falcon flies through the air " seine Fänge blitzen wie Edelsteine " (p. 312). Not only is there " ein grünseidenes, von Perlen und Edelsteinen funkelndes Obergewand " (p. 312), but also " ein kostbares Band, durchfloten mit Perlen und Edelsteinen " (p. 331). From the beginning to end all is awash in " das goldene Wasser des Lebens ". Hofmannsthal has all but smothered his story in endless Impressionist trappings : red falcons, talismans, white gazelles, one-eyed, one-armed and hunch-

1. *Gesammelte Werke : Die Erzählungen*. Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1945, p. 307.
2. *Ibid.*, p. 317.

back brothers, singing fish, hidden caves and magic waterfalls. One encounters the same nasty unborn children as in Maeterlinck's *L'Oiseau bleu*. Although in both the opera and the short story the unborn speak to their parents-to-be through the mouths of fish, Hofmannsthal was able to make the royal unborn children a little more attractive in the short story. Hofmannsthal, like Mallarmé, was not careless in the choice of his trappings, however. The Kaiser's unborn daughter says to him of a beautiful rug she has woven : " Ich scheide das Schöne vom Stoff, wenn ich webe ; das was den Sinnen ein Köder ist und sie zur Torheit und zum Verderben kirrt, lasse ich weg ". When the Kaiser asks her how she works, she answers : " Beim Weben verfahre ich, wie dein gesegnetes Auge beim Schauen. Ich sehe nicht, was ist, und nicht, was nicht ist, sondern was immer ist, und danach webe ich " (p. 368). Hofmannsthal perhaps never expressed his own method of weaving a story, his own esthetics more clearly.

Out of these old fashioned trappings rise victorious the timeless stories of the woman as shadow and the woman without shadow. The nurses are intimately involved in both situations. In the " Ouverture " the Nourrice speaks of an " Ombre magicienne aux symboliques charmes [1] " and says of Hérodiade that " elle erre, et sur son ombre pas / Un ange accompagnant son indicible pas " (p. 43). Her first words when she sees Hérodiade are : " Tu vis ! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ? " p. (44). As Hérodiade looks at herself in the mirror she speaks to the mirror and says : " Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine " (p. 45). Recalling her first reference in the " Ouverture " the Nourrice again says : " Vous errez, ombre seule ", and agrees that Hérodiade is a " Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi / Que son ombre dans l'eau vue avec atonie " (p. 46). It is interesting to note that while Mallarmé was most profoundly involved in the composition of *Hérodiade* he signed a letter to Cazalis : " l'ombre de ton Stéphane [2] ". In refusing the first human temptation of a kiss on the hand by the Nourrice, Hérodiade says : " O femme, un baiser me tûrait / Si la beauté n'était pas la mort... " (p. 44). If beauty is to be perfect it must be pure, thus inhuman, as untouched and untouchable as a shadow, a shadow which is death. Hérodiade successfully avoids the temptation of the offer of perfume and the touch of a human hand on her tresses, but vain beauty cannot help asking : " Suis-je

1. Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 42.
2. Mondor, *op. cit.*, p. 150.

belle ? " (p. 45). The world of beauty as a shadow reflected in a mirror is however a " monotone patrie " (p. 48). Hérodiade would like to escape to a country where Venus burns in the foliage, but she withdraws to her room, safe, she thinks, from the temptation of " le bel azur ". After the Nourrice has left her Hérodiade realizes that it has all been a lie, that purity is in the end sterility, that even as a shadow she must await the unknown which is none other than the fulfillment of the mystery of her future. And her future is all too human, with its desire and dance and death of John the Baptist. Beauty is, after all, not an inhuman shadow but a living concept which at the same time is human and transcends the human, a concept which Mallarmé could express only in discipline, determination and devotion to the careful cult of the precise word in its exact place. Thus out of the lonely and passing shadow comes the eternal beauty which is poetry.

The problem of the Kaiserin is quite opposite. In the opening scene of the opera when the spirit messenger arrives to ask the Amme if the Kaiserin casts a shadow, the Amme answers : " Keinen ! " and goes on to explain : " Durch ihren Leib wandelt das Licht, als wäre sie gläsern [1] ". In the short story the reply becomes : " So wenig wirft sie Schatten, als wenn ihr Leib von Bergkristall wäre. Ja, was sie hinter sich lässt, Steine, Rasen oder Wasser, leuchtet nachher stärker auf, so, als wären es Smaragde und Topase [2] ". Just as Mallarmé found true being only in a mirror so Hérodiade contemplated herself and her shadow and found the answer where it had always been, within herself. The Kaiserin must, like Hofmannsthal, look at the world around her, must become one with the world of men if she is to be able at last to cast a human shadow. The world of men is described in the opera by the Amme as a frightful and frightening place : " Bei den Menschen !... Menschendunst ist uns Todesluft ! Uns riecht ihre Reinheit nach rostigen Eisen und gestocktem Blut und nach alten Leichen ! " In the world of men " Der Tag ist da, der Menschentag, ein wildest Getümmel, gierig, sinnlos — ein ewiges Trachten ohne Freude ! Tausend Gesichter, keine Mienen ; Augen, die schauen, ohne zu blicken ; Kielkröpfe, die gaffen, Lurchen und Spinnen " (p. 6). Nevertheless if the Kaiserin is to become human she must brave the human world from which Hérodiade at first recoiled. The Amme

1. *Die Frau ohne Schatten*, p. 1.
2. *Gesammelte Werke*, pp. 305-306.

leads her mistress to Barak the dyer's wife who thinks she is willing to sell her shadow. In the end the Kaiserin has only to say " Ich will ! " and the shadow is hers, but she realizes that to be human means sharing human guilt : " Sternennamen rief ich an, rein zu bleiben von Menschenschuld ! " She can gain her shadow and save her true love only by condemning both the innocent Barak and his wife to eternal sterility. The very desire to do so makes her guilty in the world for she would be buying her happiness at the expense of others : " Mein Platz ist hier in dieser Welt. Hier ward ich schuldig, hierher gehör' ich " (p. 43). The moment the Kaiserin renounces temptation and says " Ich will nicht ! " her shadow falls across the ground and the Kaiser returns to life. He then says to her : " Du hast dich überwunden " (p. 44) and we know that it is only by vanquishing ourselves, by accepting our human fate in a human world, that we can realize fully our human condition. To be human is to cast a shadow.

So it was that both Mallarmé and Hofmannsthal underwent a creational crisis, convinced that only sterility stretched ahead. Each man thought that the theatre was the one means of going beyond silence, of re-establishing communication with his fellow man. Mallarmé failed to make the desired transition from poetry to the play but succeeded in the end by the only means possible for him. Hofmannsthal's strictly poetic gift failed him but he succeeded in finding another voice, a dramatic voice which allowed him to speak to all men. Both authors took the theme of sterility, combined it with the symbol of the shadow and demonstrated on the one hand how one can be more than an inhuman shadow only through a private victory, on the other how one can earn his human shadow only by a public renunciation. In both cases posterity profited. After spending a social evening with friends at the theatre enjoying the sumptuous dramas of Hofmannsthal which show us that there is a beauty which can only be found in the world of men, we can retire to our room with the poems of Mallarmé which show us that there is also a beauty which can only be found in solitude, a beauty which does not shower down upon us from without but struggles up from within, a beauty " telle déjà, / Rare limpidité d'un cœur qui le songea ".

F. C. St. Aubyn.

TOURGUÉNEV ET L'ESPAGNE[1]

L'Espagne est sans doute le pays d'Europe qu'Ivan Tourguénev connaissait le moins. Grand voyageur, il n'avait jamais mis le pied sur le sol espagnol. Pourtant, l'occasion lui en avait été offerte. Au printemps de l'année 1845, Tourguénev quitte la Russie et se rend pour la première fois à Paris. Le 17 juillet, il part précipitamment pour le Sud de la France, accompagné de deux Russes, Botkine et Satine. Ils passent par Orléans, Tours, Poitiers, Angoulême. Arrivés à Bordeaux le 19, ils « s'y amusent follement »[2]. Près de Bayonne, Tourguénev et ses deux compagnons se baignent dans l'Océan. Tourguénev et Botkine accompagnent Satine jusqu'à Barèges, où ce dernier restera pour prendre les eaux. La frontière espagnole est à quatre heures de route. Satine manifeste le désir de se rendre en Espagne pour quelques jours ; Botkine y va ; quant à Tourguénev, il se sépare de ses amis, et « part se balader seul dans les Pyrénées ».[3] Ce voyage de Tourguénev dans les Pyrénées est resté, somme toute, assez mystérieux. Où est-il allé au juste ? A-t-il pénétré en Espagne ? Hors le manuscrit de Tourguénev, *Quelques jours dans les Pyrénées*[4], et la lettre de Satine déjà citée, nous ne possédons pas de renseignements patents sur les mobiles et l'étendue spatiale de sa randonnée dans les Pyrénées[5].

Quant à Vasili Petrovitch Botkine, après avoir pris congé

1. Cette étude est le résumé d'un Diplôme d'Études Supérieures soutenu à l'Institut d'Études Hispaniques. Il a été dirigé par M. Ch.-V. Aubrun et préparé avec l'aide de M. André Mazon.

2. Lettre de Satine à Ogarev, de Barèges, 11 août 1845, dans la *Rousskaïa Mysl*, Moscou, 1891, VIII, p. 15.

3. *Ibid.*

4. *Nièskolko dniéï v Pirinéïakh*, département des Mss. de la Bibl. Nationale Publique de Saltykov, Léningrad.

5. Un cas tout aussi troublant est celui de Nicolas Gogol. Gogol prétend avoir fait un voyage en Espagne entre juin et novembre 1837. Est-ce là un voyage authentique, ou bien le fruit de son imagination ? La chose ne serait pas rare dans la pensée inventive du grand écrivain. Si voyage il y a, il s'inscrit dans le cadre du pèlerinage moyenâgeux auquel Gogol se complaisait. De Rome, il alla à Jérusalem, puis à Constantinople. Tourguénev, lui, était un tout autre genre d'homme.

de Satine et de Tourguénev, il arrive à Irun au début du mois d'août 1845. Il devait visiter Burgos, Madrid, Cordoue, Séville, Cadix, Gilbraltar, Málaga et Grenade, et se rendre même au Maroc. Il a rendu compte de son tour d'Espagne, dans ses *Lettres sur l'Espagne*, publiées partiellement en 1847-48 [1]. Tourguénev, qui ne cessa de maintenir des relations étroites avec Don Basilio, comme il l'appelait, avait lu les *Lettres sur l'Espagne*. Ainsi, dans *Terres Vierges*, il en cite de mémoire un passage, par la bouche de son héros Pakline : « Tu verras ces lionnes, ces femmes au corps de velours et aux ressorts d'acier, comme il est dit dans les *Lettres sur l'Espagne* ; étudie-les, frère, étudie-les... » [2]. Botkine disait textuellement : « Ce corps, souple comme de la soie, se soutient sur des muscles d'acier... » [3]. Faisant allusion aux mouvements de danse des Espagnoles, Botkine les compare à des « bonds d'un tigre agacé » [4]. Dans un autre de ses romans, *A la veille*, Tourguénev parle de « l'Espagne, où les femmes sont, paraît-il, remarquables, mais c'est pauvre et il y a beaucoup d'insectes » [5].

La femme espagnole avait attiré l'attention de Tourguénev et, toute sa vie, il devait parler d'elle avec passion. Le 1er novembre 1843, il faisait la connaissance à Saint-Pétersbourg de la fille cadette du ténor espagnol Manuel García. Fidèle à une tradition de famille, Pauline García avait suivi la voie de son père et de sa sœur aînée, la Malibran, et dès 1843, à l'âge de vingt-deux ans, elle avait atteint la gloire comme chanteuse et tragédienne. Accompagnée de son mari, Louis Viardot, hispaniste éminent, elle était venue chanter à Saint-Pétersbourg avec la troupe du Théâtre Italien de Paris. L'Opéra Italien, depuis longtemps banni de Saint-Pétersbourg, fut rouvert, et on ne parla plus que de lui. Les étudiants traversaient la Néva, au risque de leur vie, sur la glace encore mal prise, pour être certains d'avoir des places et d'entendre l'incomparable Viardot. Elle débuta dans le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*, le grand succès de la famille, où elle obtint un véritable triomphe. Dès que les derniers accents du premier air qu'elle chanta eurent cessé, ce fut le délire dans la salle : on cria, on tapa du pied, on applaudit. Une tempête tropicale se répandit dans la salle, quoique sous un ciel septentrional : un exotisme venait d'en rencontrer un autre. A la fin du spectacle,

1. La première édition complète des *Lettres sur l'Espagne* est celle de 1857. Les lettres furent rééditées à Saint-Pétersbourg en 1890 : *Sotchinenia, Poutechestvia*, I, pp. 35-282.
2. *Sotchinenia*, Moscou-Léningrad, 1928-1933, IX, p. 184.
3. *Pisma ob Ispanii*, Saint-Pétersbourg, 1857, p. 355.
4. *Ibid.*
5. *Nakanouné, éd. cit.*, VI, p. 160.

bouquets, cortège, vivats. Parmi les admirateurs, il s'était trouvé un jeune homme très cultivé, beau, vêtu avec élégance, possesseur de cinq mille âmes, et qui avait pour nom Ivan Serguéïévitch Tourguénev. Son œuvre littéraire se réduisait alors à quelques poèmes et à un curieux pastiche de théâtre espagnol.

Ivan Tourguénev retourna entendre cette Espagnole : il devint un habitué de l'opéra, il applaudit, il acclama. Il éprouvait un certain plaisir gustatif à prononcer le nom de García. Pourtant le « c » castillan devait être une pierre d'achoppement pour cette bouche russe. Bien qu'Espagnole, Pauline Viardot n'était pas une beauté, et n'avait rien d'un félin. Des traits un peu forts, des lèvres trop avancées, une bouche plutôt grande, un dos voûté, mais des yeux de feu et des cheveux noirs et luisants comme du jais. Sa voix réunissait les tons vigoureux du plus beau contralto à ceux du soprano le plus aigu. S'élevant du *fa* grave au *ré* aigu, cette voix se prêtait avec une admirable flexibilité à tous les accents, à la douleur, à la joie, au désespoir. Alfred de Musset, comparant la voix de Pauline avec celle de sa sœur, dont il avait été épris, disait : « C'est le même timbre, clair, sonore, hardi, ce *coup de gosier* espagnol qui a quelque chose de si rude et de si doux à la fois, et qui produit sur nous une impression à peu près analogue à la saveur d'un fruit sauvage... Elle chante comme elle respire... » [1]. Sur la scène, Pauline Viardot s'enflammait. Malgré sa laideur, elle parvenait à charmer. Henri Heine retrouvait en Pauline la Nature elle-même avec tous ses éléments, — la mer, la forêt, le désert. Peut-être portait-elle l'empreinte des pérégrinations de sa jeunesse, des océans, des forêts du Mexique et des plateaux de Castille [2]. Heine craignait son sourire à la fois cruel et doux, et sentait en elle de l'exotisme : lorsque Pauline chantait, le poète allemand croyait voir surgir sur la scène des plantes tropicales, des lianes et des palmiers, des léopards et des girafes, « et même un troupeau entier d'éléphanteaux » [3].

De même que les deux poètes, Ivan Tourguénev avait tout de suite été frappé par la nature étrange de cette femme. Dans une de ses premières lettres à Pauline Viardot, Tourguénev fera appel à son origine méridionale : « La tragédie de Goethe [Iphigénie en Tauride] est certainement belle et grandiose, et la figure qu'il a tracée est d'une simplicité antique, chaste et calme — peut-être

1. *Œuvres, Mélanges de littérature et de critique*, Paris, 1876, pp. 367-369.
2. Née à Paris, Pauline Garcia avait été emmenée par ses parents aux Etats-Unis, puis au Mexique, alors qu'elle n'avait que quatre ans. En 1842, un an avant sa saison de Saint-Pétersbourg, elle avait accompagné son mari en Espagne.
3. Voir B. Zaïtsev, *Jizn' Tourguénéva*, Paris, 1932, p. 50.

trop calme, surtout pour vous, qui, grâce à Dieu, nous venez du Midi. Iphigénie elle-même n'était pas une fille du Nord. »[1] Ce qui attire Tourguénev en Pauline, lorsqu'il la voit sur la scène, c'est la fille du Midi. Pour lui, pour l'homme du Nord, calme et froid, toute l'Espagne est là. Pauline García, avec son sang bouillant d'Espagnole, apportait dans la brume pétersbourgeoise le soleil et la chaleur de son pays.

L'amitié amoureuse que Tourguénev vouera pendant quarante ans, jusqu'à sa mort, à cette Espagnole, poussera l'écrivain russe à s'intéresser à l'art de la grande chanteuse. Il allait l'entendre et lui communiquait ses impressions. Son admiration était sans limites. Celle-ci ne fera qu'augmenter avec les années. Ainsi, une des élèves de Pauline Viardot, Mme Romm-Gourévitch, décrit dans ses *Souvenirs* l'enthousiasme, la fascination avec laquelle Tourguénev écoutait Mme Viardot chanter aux environs de 1880, presque la veille de sa mort[2]. Souvent, dans ses œuvres, Tourguénev cite le nom de Pauline Viardot et la compare à Rachel, la grande tragédienne française. Ainsi, dans *Après la mort* (Clara Militch), nous trouvons la phrase suivante : « Est-ce une Rachel ? Est-ce une Viardot ? Elle chante admirablement, et elle déclame, elle joue... Un talent de premier ordre, mon cher. Je n'exagère pas. »[3] Pauline Viardot alliait avec aisance, de même que son père, une voix extrêmement flexible à un jeu de grande tragédienne. C'est pourquoi Tourguénev l'appellera une fois « la fille géniale de García. »[4]

Tourguénev était trop jeune pour avoir pu connaître Manuel García de son vivant. Cependant, se souvenant de la gloire du grand ténor espagnol, Ivan Serguéïévitch lui rendra hommage dans une page des *Eaux Printanières* :

> [Pantaleone] se mit... à parler de l'époque classique du chant, du célèbre ténor García pour lequel il avait une vénération illimitée. « Ça, c'était un homme ! » « s'exclama-t-il. » Le grand García, « il gran García » ne s'était jamais abaissé jusqu'à chanter comme chantent les petits ténors d'aujourd'hui, *tenoracci*, avec une voix de fausset ; il chantait avec ses poumons, toujours avec ses poumons, *voce di petto, si !*... Et quel acteur ! Un volcan, *signori miei*, un volcan, *un Vesuvio !* J'ai eu l'honneur et le bonheur de chanter avec lui, dans un opéra *dell illustrissimo maestro* Rossini, dans Otello. García était Otello, moi j'étais Iago... Le public frissonnait, *signori miei !*... Et soudain, comme la foudre, comme un tigre, il reprenait : *Morro... ma vendicato...* Ou, par exemple, lorsqu'il chantait cet air célèbre du *Matrimonio Segreto* : *Pria che spunti...* Là, *il gran García*, après les mots *I cavalli di galoppo*, faisait,

1. Lettre de Saint-Pétersbourg, 8 novembre 1846. *Lettres à Mme Viardot*, publiées par E. Halpérine-Kaminsky, Paris, 1907.
2. *Du Passé Lointain*, *Vestnik Evropy*, décembre 1916.
3. *Poslè smerti*, *édit. cit.*, X, p. 242.
4. Lettre de Baden-Baden à P. V. Annenkov, 23 avril 1869, *éd. cit.*, XII, p. 342.

sur les paroles *Senza posa cacciera*, — écoutez comme c'est admirable, *com'è stupendo* ! Là, il faisait... [1]

Le 28 octobre 1843, le jour où Ivan Tourguénev fêtait ses vingt-cinq ans, lors d'une chasse au loup dans les environs de Saint-Pétersbourg, un petit bonhomme ridicule, un certain major Komarov, le présenta au Français Louis Viardot, traducteur du *Don Quichotte* et chasseur distingué. Une rencontre qui rappelle par certains traits la rencontre de Don Quichotte avec le Duc au cours d'une chasse [2]. En cette fin d'année 1843, pendant que sa femme chantait, Louis Viardot chassa souvent dans les environs de la capitale russe [3]. Pour lui, comme pour Tourguénev, la chasse était le sport favori. Hors la chasse, il s'adonnait à une autre passion, celle de la peinture. Il visita la magnifique galerie de l'Ermitage. Il fut surpris de n'y trouver qu'une vingtaine de toiles de maîtres russes, alors que l'école espagnole en comprenait cent dix, cette école espagnole « qui a fleuri à l'autre bout de l'Europe, et qui est restée, on peut le dire, inconnue à toutes les nations étrangères jusqu'au siècle présent » [4]. Fin critique d'art, il était aussi l'auteur d'importants essais sur l'histoire et la littérature espagnoles. Enfin, outre sa célèbre traduction du *Don Quichotte* (1836-37), il avait traduit en français, en 1838, les *Nouvelles* de Cervantès et le *Lazarillo de Tormes*.

Viardot était ainsi qualifié pour exercer sur Tourguénev son influence d'hispaniste. En fait, bien qu'il soit revenu en Russie avec sa femme en 1844 et 1846, cette influence ne se fera sentir qu'à partir de 1847. En juillet 1847, Ivan Serguéïévitch vient pour la seconde fois à Paris [5]. Le cercle de ses amitiés espagnoles va pouvoir s'élargir. Après avoir passé trois mois dans la résidence d'été des Viardot, au château de Courtavenel, à une soixantaine de kilomètres de Paris, il loue une chambre à Paris, près du Palais-Royal, où il va séjourner neuf mois. Avant de partir en tournée en Allemagne, Pauline Viardot avait prié Tourguénev d'aller voir, en son absence, sa mère, M^me^ García. Celle-ci était veuve depuis quinze ans, et devait s'ennuyer à la maison. M^me^ García, née Joaquina Sitchez, avait été elle-même une comédienne de premier ordre et, à ce titre, avait conquis en Espagne une renommée exceptionnelle. Connue sous le nom de *Briones*, elle avait

1. *Vechnié vody*, *éd. cit.*, VIII, pp. 245-246.
2. Cervantès, *Don Quijote de la Mancha*, II, Cap. xxx.
3. Voir, à ce sujet, le livre de Louis Viardot, *Quelques chasses en Russie*, Paris, 1844.
4. Louis Viardot, *Les Musées d'Allemagne et de Russie*, Paris, 1844, p. 458.
5. Il y était déjà allé en 1845. Voir plus haut, p. 50.

tenu avec succès les grands rôles de la scène espagnole ; elle la quitta pour passer au Théâtre Italien avec son mari. Tourguénev rendait visite tous les jours à Mme García, qui habitait avec son frère et sa belle-sœur au N° 11 de la rue Laffitte. Ce n'était pas là une corvée pour Tourguénev ; bien au contraire, il avait même pris en affection cette vieille dame, qu'il appelait « bonne maman » ou simplement « Maman » [1]. Il avait encore sa mère à cette époque, mais celle-ci s'était montrée toute sa vie dure et autoritaire avec lui, et il n'avait pour elle aucune tendresse. Ivan, à vrai dire, avait, en 1841, séduit la couturière de sa mère, Avdotia Iermolaïevna Ivanova, de qui il avait eu une fille en avril 1842. La mère de Tourguénev, bientôt mise au courant, chassa la jeune serve de son domaine. L'enfant fut séparée de sa mère. Pauline Viardot, apitoyée, fit venir, en novembre 1850, à Paris, cette petite fille qui s'appelait *Polia* [2]. Elle fut élevée avec les autres enfants des Viardot sous le nom de Paulinette. A mesure que la petite Pauline grandira, et à mesure que se développera l'idylle de Tourguénev et de Pauline Viardot, une inimitié sourde contre sa mère d'adoption grondera dans l'âme de la petite fille.

Tourguénev rendait compte à Pauline Viardot de son emploi du temps : « Je mène ici une vie qui me plaît : toute la matinée, je travaille ; à deux heures je sors, je vais chez Maman où je reste une demi-heure, puis je lis les journaux, je me promène ; après dîner, je vais au théâtre ou je retourne chez Maman ; et puis je me couche, et voilà... » [3]. Ainsi, il préférait parfois sacrifier son théâtre, pour aller voir la bonne vieille. Son affection pour Mme García redoublera d'ailleurs avec le temps, surtout après l'adoption de Paulinette par les Viardot. Mme García entourait la petite Pauline de sa sollicitude, et Tourguénev, qui aimait sa fille, lui en était reconnaissant. Dans une lettre à Paulinette, non datée et incluse comme d'habitude dans une lettre adressée à Pauline Viardot, Tourguénev écrivait : « Conduis-toi bien, travaille, aime surtout tes deux bonnes mamans et ne m'oublie pas. » [4] Ces deux Espagnoles, la mère et la fille, avaient bon cœur, et Tourguénev n'y était pas insensible. Avec l'âge, cependant, Mme García était peut-être devenue moins gentille, et il arrivait à Paulinette de bouder et de se plaindre à son père. Tourguénev répondait à sa fille : « Je regrette que Mme García se soit refroidie envers toi,

1. *Lettres à Mme Viardot*, *op. cit.*, pp. 17, 21, etc...
2. Diminutif de Pélagéa.
3. Lettre du 8 décembre 1847, *Lettres à Mme Viardot*.
4. E. Séménoff, *La vie douloureuse d'Ivan Tourguéneff avec des lettres inédites de Tourguéneff à sa fille*, Paris, 1933, p. 24.

mais s'il n'y a pas à cela de raisons plus sérieuses que celles que tu me dis, tu n'as rien à y faire. On est tenu aux égards envers les personnes âgées qui ont des bontés pour vous... » [1].

Tourguénev fera apprendre l'espagnol à sa fille. « Je suis très heureux de tes progrès en anglais et en espagnol », lui écrira-t-il de Spasskoïé le 20 novembre 1859 [2]. Lui-même s'était mis à l'espagnol aussitôt après le départ de Pauline Viardot. Il lui écrit le 19 octobre 1847 : « J'ai déjà pris un maître d'espagnol : « el señor Castelar » [3]. Ce Castelar était probablement un Espagnol domicilié à Paris. Mais il n'a aucun rapport avec le célèbre historien Emilio Castelar, qui n'avait alors que quinze ans et qui faisait ses études en Espagne. Il enseigna la grammaire espagnole à Tourguénev et le fit correspondre en espagnol avec un autre de ses élèves. Correspondance anonyme, du reste, « n'ayant d'autre but que celui de nous perfectionner dans l'étude de la « magnífica lengua castellana ». Tourguénev, dans une de ses lettres à son correspondant, s'était permis de critiquer le gouvernement autrichien : « Mais voyez quelle chance ! dans une lettre, je me suis égayé (je ne sais plus à quel propos) sur le compte du gouvernement autrichien, et il se trouve que mon correspondant est un juif de Vienne fort patriote. Du reste, mon maître m'assure que c'est un bon garçon et qu'il ne l'a pas pris en mauvaise part. » [4]

La culture de Tourguénev était toute classique. Il avait fait ses humanités aux Universités de Saint-Pétersbourg et de Berlin ; assidu au travail, il était rapidement venu à bout du latin et du grec. C'est avec la même application qu'il travailla l'espagnol à Paris. Un mois après avoir entrepris l'étude de cette langue, Tourguénev promettait déjà à Pauline Viardot qu'après quatre mois il « parlerait seulement en cette langue » [5]. Le lendemain, il lui écrivait que l'espagnol « marche bien, très bien, mais très bien » [6]. Les progrès de Tourguénev en espagnol furent en effet surprenants. Trois semaines plus tard, il annonçait à Pauline, avec sans doute quelque exagération, qu'il venait de lire Calderón dans le texte [7].

Si Tourguénev avait acquis en si peu de temps la possibilité de

1. *Ibid.*, lettre de Soden, du 14 juin 1860, pp. 114-115.
2. *Ibid.*, p. 103.
3. *Lettres à Mme Viardot*, *op. cit.*
4. *Ibid.*, lettre du 17 janvier 1848, p. 42.
5. Lettre du 26 novembre 1847, *Lettres à Mme Viardot*, *Rousskïa Védomosti*, 28 juillet 1911.
6. *Ibid.*, lettre datée du 27 novembre 1847.
7. Lettre du 19 décembre 1847, *Lettres à Mme Viardot*, *op. cit.*, p. 24. Voir plus loin, p. 71.

comprendre des textes espagnols si difficiles, il n'était pas moins doué en grammaire. Il en venait même à relever des fautes d'orthographe chez Pauline Viardot : « Je ne puis vous cacher que vous faites des fautes d'orthographe en espagnol ! mais ce n'est qu'un charme de plus. »[1] L'espagnol, chez Pauline Viardot, était la langue de l'enfance. Elle le parlait avec ses parents. Si elle parlait couramment l'espagnol, du moins devait-elle le transcrire phonétiquement. Née en France, elle avait reçu une éducation française, et n'avait pas dû se soucier de vérifier dans le dictionnaire ses mots espagnols, d'où ses « charmantes erreurs ». D'ailleurs, Ivan Serguéïévitch, malgré sa faconde et son autorité, se trompait souvent, lui aussi. Il ne fit jamais de longues phrases en espagnol. Cédant au désir de plaire à Pauline, il orne ses lettres de mots et de locutions [2]. La formule de politesse exacte « Que Dios bendiga a Vd », employée dans sa lettre du 19 décembre 1847, est suivie six jours plus tard de la forme incorrecte « Que Dios bendiga Vd. » Trois ans plus tard, le 22 janvier 1851, Tourguénev écrira à Pauline une phrase espagnole incompréhensible : « el mujer Marinero Español y su muyler ». [3]

Tourguénev n'oubliera pas l'espagnol de sa jeunesse. Bien au contraire, ce sera chez lui un fonds de culture qui s'enrichira avec les années. Ainsi, dans sa correspondance avec le peintre Ludwig Pietsch (1824-1911), nous trouvons sous la plume de Tourguénev des expressions telles que « Pitschio de mi alma » [4], « Sin novedad, comme disent les Espagnols » [5], « en attendant que neuf jours se passent, nos âmes seront, comme disent les Espagnols, suspendues à un fil » [6]. Dans une lettre à la comtesse Lambert, du 6 août 1861,

1. Lettre du 14 décembre 1847, *Ibid.*, p. 18.

2. Il y a absolument de tout : formules de politesse, interjections, idiotismes, souvenirs d'une phrase ou d'un dialogue entendu chez les Garcia. Les « Que Dios bendiga a Vd », « Ay de mi », « Si Dios quiere », « Cuando Dios quiere » sont assez fréquents. On trouve un « que es un primor » dans la lettre du 6 juillet 1849, « el hermano de Vd » dans celle du 8 décembre 1847, « señor Don Louis » dans celle du 17 janvier 1848. Dans celle du 17 août 1849, nous trouvons la phrase : « Nous attendons Mlle Berthe avec impatience, *para dar a comer a los bichos*, comme dit le seigneur D. Pablo. » Dans sa lettre du 7 juillet 1849, c'est toute une conversation que Tourguénev reproduit : Ainsi donc Mlle Antonia est devenue depuis hier Mme Léonard. Ah ! vous ne pourrez plus la faire manger à table plus qu'elle n'aurait voulu ! Je ne pouvais m'empêcher de rire sous cape quand je vous voyais prendre un air grave pour lui faire avaler le reste d'une côtelette : Mme Pauline Viardot : « Antonita, vamos... » — Mme Garcia (avec beaucoup de précipitation et d'énergie) : « Come, come, tú no comes nada. » — M. Sitchès (en secouant un peu la tête) : « Es menester comer, hija ». — Mlle Antonia (avec vivacité) : « Sea por el amor de Dios, padre ».

3. Toutes ces lettres figurent, bien entendu, dans le recueil d'Halpérine-Kaminsky, *op. cit.*

4. Lettre de Londres du 9 juin 1871, *Pisma I. S. Turguénéva Ludwigou Pitchou*, 1864-1883, Léningrad, 1925, p. 120.

5. Lettre de Paris du 29 décembre 1875, *ibid.*, p. 180.

6. Lettre de Paris du 22 décembre 1874, *Ibid.*, p. 173.

Tourguénev écrit : « Il faut se résigner et *encoger los hombros*, comme disent les Espagnols. » [1] Tourguénev se met même à citer des proverbes espagnols dans ses lettres à Flaubert. Il lui écrit de Weimar, le 20 février 1870, à propos de la *Tentation de Saint-Antoine* : « Vous avez de l'énergie, vous, et « el hombre debe ser feroz », dit un proverbe espagnol, et l'artiste surtout. » [2] Et le 27 novembre 1878, de Paris : « Je viens d'avoir soixante ans, mon cher vieux. C'est le commencement de la queue de la vie. Un proverbe espagnol dit que c'est ce qu'il y a de plus difficile à dépioter : une queue. » [3] Enfin, dans *L'homme aux lunettes grises* : « Guerra, caza y amores, » disent les Espagnols. Je connaissais par hasard ce proverbe : — Vous oubliez le second vers, fis-je remarquer. « Por un placer mil dolores. » [4] — Tourguénev l'avait sans doute entendu de la bouche de Louis Viardot. Celui-ci l'avait employé dans *Quelques chasses en Russie* [5].

Si, en cet hiver de 1847-48, Ivan Tourguénev lut et écrivit l'espagnol, il eut également l'occasion de la parler. Pauline Viardot écrivait à sa mère de longues lettres que Tourguénev, quand il venait chez Mme García, lisait à haute voix en espagnol à toute la famille : « En général, ce qu'il y a surtout de charmant dans les lettres que vous écrivez à Madame votre mère — ce sont les détails que vous nous donnez... les détails, mais c'est le coloris, la lumière du tableau. — Ne nous envoyez pas de simples dessins ou des grisailles — chacune de vos lettres est relue une dizaine de fois — toujours deux fois de suite à haute voix. (C'est moi qui fais l'office de lecteur). » [6] Dans une autre lettre, datée du 25 décembre, il reprend la même expression : « J'ai fait l'office de lecteur comme de coutume... » [7]. Et encore, dans sa lettre du 17 janvier 1848 : « Vous imaginez-vous, Madame, votre mère au coin du feu, me faisant lire à haute voix votre lettre qu'elle a eu déjà presque le temps d'apprendre par cœur ? » [8] Tourguénev avait acquis chez les García cette habitude typiquement espagnole que l'on rencontre encore de nos jours dans les foyers espagnols, où l'un des membres est chargé de lire à haute voix à la famille réunie le courrier récemment parvenu.

1. *Pisma I. S. Tourguéneva k grafiné E. E. Lambert*, Moscou, 1915, p. 134.
2. E. Halpérine-Kaminsky, *Ivan Tourguénev d'après sa correspondance avec ses amis français*, Paris, 1901, p. 55.
3. *Ibid.*, p. 115. « Falta el rabo por desollar ».
4. *Tchelovek v sérykh otchkakh*, *éd. cit.*, XI, p. 476.
5. *Op. cit.*, p. 31.
6. Lettre du 14 déc. 1847, *Lettres à Mme Viardot*, *op. cit.*, p. 18.
7. *Ibid.*, p. 27.
8. *Lettres à Mme Viardot*, *op. cit.*, p. 38.

D'ailleurs, l'atmosphère dans laquelle vivait Tourguénev à la fin de 1847, était toute espagnole. « Nous nous réunissons chaque soir autour du brasero espagnol et nous parlons espagnol », écrit-il à Pauline Viardot le 26 novembre 1847 [1]. *Nous*, c'étaient Mme García, son fils Manuel, son frère Pablo Sitchez et la femme de celui-ci. Manuel García, frère aîné de Pauline, était né en 1805. Après avoir débuté au théâtre, il se voua au professorat, en continuant l'école de son père, dont il résuma les leçons dans un grand ouvrage, *l'Art du Chant*. En 1855, il devait inventer le laryngoscope.

Tourguénev rencontrait donc Manuel chez Mme García : « Le soir, je vais chez « bonne maman » ; nous y avons passé, il y a quelques jours, cinq ou six heures avec Manuel à faire mille extravagances. » [2] Et cette allusion à *l'Art du Chant* : « *El hermano de Vd* va très bien de même ; il a fait magnifiquement relier un exemplaire de sa méthode, qu'il destine à la reine Christine, pour qu'elle apprenne à sa fille l'art de faire des fioritures et des transpositions [3]. » Ivan Serguéïévitch et Manuel se retrouveront plus tard à Courtavenel.

Il est question, dans les lettres de Tourguénev, de Mlle Antonia, la fille des Sitchez, qu'il voyait chez Mme García. Cousine germaine de Pauline, Antonia était, elle aussi, cantatrice, et, de plus, élève de son cousin Manuel. Enfin, les Sitchez, chez qui Mme García habitait, étaient un couple original. Lui, un bon vivant, un peu bonasse, du reste ; elle, une femme vive et remuante. Tourguénev aura l'occasion de revoir les Sitchez à Courtavenel, dans l'été de 1849. Pauline Viardot était de nouveau en tournée, à Londres, cette fois, et Tourguénev vivait en solitaire au château. Les Sitchez arrivèrent à Courtavenel le 12 juillet pour en repartir le 17. Tourguénev put parler espagnol avec eux tout son saoûl. Leur compagnie le divertit d'ailleurs. La dispute était courante entre le mari et la femme. « Don Pablo » ou le « papa Sitchès », comme l'appelait Tourguénev, recevait les assauts de sa femme. « Hier, après souper, il y a eu une discussion politique des plus fougueuses entre Don Pablo et sa femme... Elle attaquait Espartero, lui le défendait assez mal, il faut l'avouer, plutôt par des « Qué sabes tú ! » et « Calla, majadera, » que par des raisons solides. Mais la petite femme était terrible... Savez-vous que c'est un grand enfant gâté que votre oncle ? » D'ailleurs, Tourguénev ne passa

1. Lettre à Pauline Viardot, *Rousskïa Védomosti*, 1911, nº 173.
2. Lettre du 14 décembre 1847, *Lettres à Mme Viardot*, *op. cit.*, p. 21.
3. Lettre du 8 décembre 1847, *ibid.*, p. 13.

pas seulement ces quelques jours à parler espagnol et à écouter les querelles du ménage Sitchez. Il joua au billard avec Pablo qui était un « aficionado ». C'est précisément à cette époque que Tourguénev apprit à ramer et qu'il fit faire aux Sitchez d'agréables promenades en barque : « Le bateau est arrivé ! Il est moins élégant que je ne l'avais cru, mais il n'est pas mal. Je viens de m'exercer à ramer pendant deux heures... je commence à m'y faire. Il faut, comme pour nager, des mouvements réguliers et pas violents... J'ai fait faire à M. et M^me^ Sitchez cinq fois le tour des fossés... » [1]. Tourguénev et ses amis espagnols se consacraient aussi à la pêche. Le matin du 12 juillet 1849, Tourguénev écrivait à Pauline : « Nous allons avec M. Sitchez pêcher des tanches à Maisonsfleurs. » [2] A la pêche à la ligne, Pablo Sitchez était imbattable. Dans la même lettre, Tourguénev disait : « Ce matin nous nous sommes levés tous à trois heures et demie pour aller pêcher. Nous avons pris à nous [deux] 118 poissons. M. Sitchez 80, moi 38. » Les Sitchez reviendront au château un mois plus tard, mais ce second séjour s'avérera beaucoup moins agréable que le premier. Ils se feront dévorer par les aoûtats [3].

Après un exil de six ans en Russie, Tourguénev est de nouveau à Paris en été 1856. Comme les Viardot se trouvent dans leur résidence d'été, Ivan Serguéïévitch s'empresse d'aller les retrouver. Il mènera au château de Courtavenel, pendant quelques mois, une vie heureuse et gaie. Il va à la chasse avec Louis Viardot [4]. Il rentre épuisé le soir et joue aux échecs avec Manuel García. Cet Espagnol et ce Russe faisaient ensemble des parties interminables. Ainsi, il leur arrivait de se placer devant l'échiquier à six heures du soir et de ne le quitter que vers quatre heures du matin, tout surpris d'avoir oublié le dîner [5]. Les Viardot organisaient des représentations de théâtre dans une des salles du château. Une fois même, en 1856, une représentation du *Mariage de Figaro*

1. Lettre de Courtavenel du 14 juillet 1849 ; *ibid.*
2. *Ibid.*, p. 104.
3. Tourguénev écrivait alors à Pauline Viardot : « Madame ! ce fléau, c'est les rougets, ou ce sont les rougets, comme vous voulez. Votre cœur sensible a dû le deviner. Madame ! dans l'espace d'*une* heure, madame votre tante, qui, remarquez-le bien, n'était pas sortie de toute la journée, en a pris cinquante, cincuenta, fünfzig, fifty ! sur son visage et sur son cou ! Elle nous les a montrés ; nous les avons comptés. Elle en prenait avec son mouchoir par deux, par trois, par cinq... Je me gratte avec les dix doigts jusqu'à faire ruisseler le sang. » Lettre du 17 août 1849, *ibid.*, p. 125.
4. Louise, la fille aînée des Viardot, écrit, à ce sujet, dans ses *Mémoires* : « Tandis que mon père était un vrai Nemrod, Tourguénieff ne pouvait s'empêcher de rester un contemplatif et un admirateur de la nature. Que de fois ne lui est-il pas arrivé de laisser échapper une pièce de gibier, soit parce qu'il avait oublié d'armer son fusil, soit parce qu'il avait laissé son arme appuyée contre un arbre ! » *Mémoires de Louise Héritte-Viardot*, recueillis par Louis Héritte de la Tour, *Une famille de grands musiciens*, Paris, 1923, p. 132.
5. *Ibid.*, p. 108.

obtint un vif succès. Tourguénev était le comte Almaviva, Gounod — Figaro, Mlle Artot — la Comtesse, Pauline Viardot — Suzanne, et Louise Viardot — Chérubin. Quant à Don Bazile, on en avait confié le rôle à Mme García, qui avait alors soixante-dix ans, mais qui était une comédienne de carrière. Le rôle d'Almaviva allait bien à Tourguénev. Almaviva est aristocrate, Tourguénev l'était aussi dans la vie. Il se retrouvait dans la peau du personnage qui avait valu tant de succès au grand García [1]. Dans *Les Eaux printanières*, Tourguénev établira un parallèle entre son héros Sanine et le grand d'Espagne : « Ces sentiments étaient les plus sincères, ces intentions des plus pures, comme ceux d'Almaviva dans le *Barbier de Séville* [2]. » Le costume d'Almaviva, que Tourguénev avait porté, l'avait frappé. C'est ainsi que dans une autre de ses œuvres, *Pounine i Babourine*, Tourguénev en vint à donner le nom d' « almaviva » à une pièce de tissu correspondant à la cape espagnole : « A peu de distance de la tour, se distinguait, enveloppée dans une almaviva (les almavivas étaient alors en grande vogue), une silhouette dans laquelle je reconnus aussitôt Tarkhov. » [3]

Et puis, il y avait le père Coluche qui venait au château. Celui-là, c'était un brave [4]. Il racontait aux Viardot et à Tourguénev ses campagnes d'Espagne. Comme il avait été dans le pays, le vieux brave se figurait qu'il parlait admirablement l'espagnol. Aussi se plaisait-il à chanter en cette langue des chansons grivoises, dont voici un spécimen :

Dígame, Señor Padrone
La taverna, onde sta ?

Les idées de Tourguénev sur l'aventure napoléonienne sont assez paradoxales. Il avait lu en 1849 une *Histoire de la guerre d'Espagne et de Portugal de 1807 à 1814*, par le général Sarrazin : « C'est écrit avec clarté, mais la haine que ce Français porte aux Français est un peu trop violente pour être naturelle. Le général S... me fait tout l'effet d'un gredin. » [5] Bien que les Français fussent les agresseurs, Tourguénev devait trouver ce Sarrazin

1. Rossini avait, en 1816, écrit pour García le rôle principal du *Barbier de Séville*.
2. *Vechnié vody, éd. cit.*, VIII, p. 305.
3. *Pounine i Babourine, éd. cit.*, X, p. 78.
4. Pendant la guerre, sous Napoléon, le père Coluche était en sentinelle dans une petite ville. Arrive une ronde d'officiers : « On ne passe pas ! — Officier ! — On ne passe pas. — Général en chef ! — On ne passe pas ! seriez-vous le Petit Caporal en chair et en os ! » Le lendemain, Napoléon Ier, que le père Coluche avait arrêté de la sorte, le décorait de la Légion d'honneur en le citant comme modèle de discipline. Louise Viardot, *op. cit.*, p. 119.
5. Lettre du 6 juillet 1849, *Lettres à Mme Viardot, op. cit.*, p. 87.

bien peu patriote, et c'est avec beaucoup plus d'intérêt qu'il écoutait le père Coluche raconter sa campagne d'Espagne. C'est d'ailleurs avec la même mauvaise foi que Tourguénev prendra parti en 1870 pour la Prusse et contre la France.

Tourguénev semblait connaître de longue date les événements de la guerre d'Espagne. Il a pu lire une *Histoire du soulèvement, de la guerre et de la révolution d'Espagne*, par le comte de Toreno, dans une traduction française faite par Louis Viardot en 1838. Du moins, dans *L'Imprudence* (1843), Tourguénev appelle l'un de ses personnages « le comte Torreno », et en surnomme un autre « Pepe », réminiscence du roi Joseph, « Pepe Botella » [1]. De même que Joseph la Bouteille, le Pepe de Tourguénev est un vieil ivrogne qui, en raison de son état, ne paraît jamais sur la scène.

Les mœurs espagnoles avaient intéressé Tourguénev lorsqu'il n'avait que vingt-quatre ans. Il avait écrit à Saint-Pétersbourg une pièce de théâtre, *L'Imprudence, ou Scènes de la vie espagnole. L'Imprudence* est la première pièce imprimée de Tourguénev. Elle fut publiée dans le X^e^ volume (1843) de la revue *Les Annales de la Patrie* sous le titre : *L'Imprudence. Essai dramatique de T. L. (auteur de Paracha)* [2]. Le manuscrit de ce drame était déjà achevé à la fin du mois de juin 1843, soit quatre mois avant la rencontre avec les Viardot. Par conséquent, *l'Imprudence* demeure en dehors de leur influence. Les sources de la pièce doivent être cherchées dans l'atmosphère espagnole qui régnait à Saint-Pétersbourg dans les années 30-40, ainsi que dans le succès en Russie du livre de Mérimée, le *Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole*, publié à Paris en seconde édition, 1842.

L'hostilité commune et, plus tard, la résistance à l'agression napoléonienne, avaient fourni un prétexte à un rapprochement entre la Russie et l'Espagne. En 1812, alors que l'Europe tout entière était envahie par les armées de Napoléon, seule, la petite Espagne menait contre l'occupant une guerre farouche de partisans. Les Russes furent pris d'enthousiasme pour ce pays lointain : cette même année, fut constituée à Saint-Pétersbourg une légion espagnole, et les habitants de la capitale purent admirer le défilé de cette légion, et les poètes écrire des odes à sa gloire [3].

1. *Neostorojnost'*, *éd. cit.*, III, pp. 10 et 41.

2. T. L., Tourguénev Loutovinov, du nom de sa mère. En 1869, cette pièce était publiée au t. VI des *Œuvres* de Tourguénev.

3. Voir, à ce sujet, l'article de P. N. Stolpianski, *Les pièces de théâtre espagnol sur la scène pétersbourgeoise à l'époque nicolaïevienne.* (*Ejegodnik Imperatorskikh Téatrov*, Saint-Pétersbourg, 1912, I, p. 47) ; ainsi que l'article de Mr. Y. Malkiel, *Cervantes in Nineteenth-Century Russia* (*Comparative Lit.*, University of Oregon, 1951, 4, p. 314).

L'intérêt soudain pour l'Espagne passa du domaine politique au domaine littéraire. Après l'article de Fadéï Boulgarine, *Aperçu de l'histoire de la littérature espagnole* [1], qui présentait aux lecteurs pétersbourgeois les grands maîtres du théâtre classique espagnol, les pièces de répertoire espagnol commencèrent à paraître sur la scène russe. L'initiative de ces spectacles est due à l'action de deux hommes, le prince Alexandre Alexandrovitch Chakhovskoï, et le célèbre acteur V. A. Karatyguine. Chakhovskoï fit jouer, le 28 octobre 1829, *Rosa et Rosalia, ou dans le monde tout est mensonge, comédie-vaudeville romantique en trois journées, imitée du théâtre espagnol* [2]. C'était là l'une des premières pièces du théâtre espagnol représentées en Russie. *Rosa et Rosalia* était cependant vouée à un échec retentissant, en raison de la faiblesse de sa mise en scène.

Après la tentative malheureuse du prince Chakhovskoï, ce fut l'acteur dramatique V. A. Karatyguine-le-Grand qui s'efforça de vulgariser le théâtre espagnol en Russie. En 1831, fut représenté un drame en cinq actes, *La Main en sang*, que Karatyguine avait traduit lui-même de l'espagnol [3]. En 1838, il joua le rôle principal dans une pièce de Francisco de Rojas, *Del rey abajo ninguno*, dans une adaptation du prince Chakhovskoï. Ces pièces n'obtinrent pas le succès voulu. Bien plus nombreuses furent les pièces puisées, non plus dans des œuvres d'écrivains espagnols, mais dans la vie et les mœurs espagnoles. Elles bénéficièrent en Russie d'une plus grande faveur. Ainsi, la tragédie d'Alfieri, *Philippe II, roi d'Espagne*, fut louée par la critique [4]. D'ailleurs, l'indication scénique : « L'action a lieu en Espagne » attirait beaucoup le public pétersbourgeois des années 30-40 [5].

Ivan Tourguénev qui, depuis 1834, vivait à Saint-Pétersbourg, où il faisait ses études, n'était certes pas demeuré étranger à cette atmosphère espagnole. En 1839, il venait aux soirées de la princesse Chakhovskoï, où il rencontrait Lermontov. Il n'y était peut-être pas question des avanies qu'avait subies la pièce du prince Chakhovskoï, *Rosa et Rosalia*, enterrée depuis dix ans déjà, mais on devait y faire allusion à demi-mot [6]. D'autre part,

1. *Syn Otétchestva*, 1821, p. 287.
2. Il s'agit sans doute d'une imitation de la *comedia* de Calderón *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, en 3 *jornadas*.
3. Stolpianski, dans son article (*op. cit.*), attribue ce drame à Calderón. En fait, il n'existe pas, chez Calderón, de drame de ce nom.
4. *Sévernaïa Ptchéla*, 1840, n° 39.
5. Voir, là-dessus, l'article cité de P. N. Stolpianski.
6. Tourguénev était cependant trop jeune pour fréquenter le salon de M^me^ Smirnov à Tsarskoïé Sélo, qui était le cercle le plus hispanophile des années 30. Présidé par Pouch-

Tourguénev avait pu applaudir à Saint-Pétersbourg le grand Karatyguine. Enfin, il prenait connaissance par les journaux de la capitale des comptes rendus de spectacles espagnols [1].

*
* *

Le premier essai dramatique de Tourguénev est toutefois moins lié à tous ces événements qu'à l'apparition en Russie, en 1842, du *Théâtre de Clara Gazul* de Prosper Mérimée. Jusqu'en 1924, les critiques russes avaient rapporté au théâtre de cape et d'épée d'Alfred de Musset l'influence qu'avait subie la pièce de Tourguénev, *L'Imprudence* [2]. Ce fut Léonid Grossman qui, le premier, remarqua l'influence du théâtre de Mérimée sur *L'Imprudence* [3]. On sait que Mérimée, usant de son procédé habituel de mystification badine, avait attribué ses comédies à sujet espagnol à l'actrice espagnole Clara Gazul, personnage purement fictif. En fait, Mérimée écrivait ses pièces après avoir étudié consciencieusement les maîtres du drame classique espagnol.

L'Imprudence porte l'empreinte de la seconde pièce de *Clara Gazul*, *Une femme est un diable ou la Tentation de Saint-Antoine*. Bien que *L'Imprudence* soit un drame sanglant, Tourguénev l'intitule « comédie », à la manière de Mérimée [4]. L'intrigue de *L'Imprudence*, simple comme toutes les intrigues des pièces de Mérimée, s'apparente à celle de *Une femme est un diable*. Les trois inquisiteurs de Mérimée, Fray Antonio, Fray Rafaël, Fray Domingo, rivaux et concurrents pour le même enjeu, Mariquita, sont remplacés dans *L'Imprudence* par trois autres rivaux, Pablo, Baltasar et Rafaël, pour un même enjeu, Dolorès. De même que l'Antonio de Mérimée menait le jeu et que les deux autres inquisiteurs étaient relégués à l'arrière-plan, c'est le Pablo de Tourguénev qui dirige l'action. Le dénouement de *L'Imprudence* est toutefois différent de celui de *Une femme est un diable* où c'est, non pas

kine, ce cénacle se composait du poète Joukovski, auteur de la seconde traduction russe du *Don Quichotte*, de l'hispaniste Sobolevski, de Gogol et de Glinka.

1. On les trouve essentiellement, de 1830 à 1843, dans la *Sévernaïa Ptchéla*. D'autre part, beaucoup de comédies-vaudevilles à sujet espagnol, ainsi que des articles consacrés à l'histoire du théâtre espagnol étaient publiés en 1841 dans le *Panteon rousskikh i vsekh evropéïskikh téatrov*.

2. V. P. Bourénine, *Litératournaïa déïatelnost' Tourguéneva*, Saint-Pétersbourg, 1884, et N. M. Goutiar, *I. S. Tourguénev*, Youriev, 1907.

3. *Tiatr Tourguéneva*, Pétersbourg, 1924, pp. 29-30.

4. A propos du titre de sa pièce, Mérimée indiquait en note : « Clara Gazul affecte de se servir du mot *comédie*, *comedia*, employé par les anciens poètes espagnols pour exprimer tout ouvrage dramatique, ou bouffon, ou sérieux ». *Théâtre de Clara Gazul*, 1828-1830. Texte établi par P. Trahard, Paris, 1927, p. 168.

Mariquita, mais l'inquisiteur Domingo, rival d'Antonio, qui périt sous ses coups.

Les noms des personnages sont puisés au hasard dans le *Théâtre de Clara Gazul*. Il y a un Balthasar dans le *Carrosse du Saint-Sacrement*, un Don Pablo dans le *Ciel et l'Enfer*, un Raphaël dans *Une femme est un diable*, et le « de Luna » qui le suit dans *Les Espagnols en Danemark*. Quant à la duègne de *L'Imprudence*, le nom de Margarita correspond sans doute à la Mariquita de *Une femme est un diable* et de l'*Occasion* [1]. Le titre même de la pièce de Tourguénev, *L'Imprudence* offre quelque analogie avec celui d'une des pièces de Clara Gazul, *L'Occasion*. Enfin, Tourguénev y emploie les mêmes procédés stylistiques que Mérimée [2].

L'action de *L'Imprudence* a lieu dans une petite ville des environs de Madrid. Tourguénev compose une atmosphère espagnole. Tout d'abord, les éléments du décor : la scène I représente une maison à balcon ; sous ce balcon, quelques oliviers et quelques lauriers. Ensuite, l'accoutrement espagnol : le « sombrero » à grande plume blanche, la « petite cape en velours », les éperons, la « espada ». L'atmosphère espagnole proprement dite est recréée par les noms de lieu : le monastère, la promenade du Prado, où Dolorès rêve de se balancer au bras d'un jeune homme, Madrid, où Baltasar projette de s'établir, car il en a assez de vivre en province. L'air lui-même est espagnol ; « l'air embaumé », dira Dolorès, « le silence parfumé », dira la chanson sévillane de Rafaël. Tourguénev fait tomber la nuit à dix heures, se souvenant des longues journées espagnoles. A cette heure, Rafaël est pénétré d'un froid soudain, ce qui est également justement noté, car, en Castille, les nuits sont froides. Et puis, il y a tout un rappel des mœurs de l'Espagne : dans ce pays, où personne ne se presse, Don Baltasar passe la nuit à jouer aux échecs avec l'alcade. Le mari défend à sa femme de parler aux étrangers et de se montrer à la fenêtre pendant le jour. L'ardente Espagnole accorde à son amant le droit de baiser le bout de ses doigts gantés [3]. Il y a aussi la visite au monastère, le dimanche, avec son mari, les regards indiscrets des hommes et le plaisir qu'en tire la femme. Il y a enfin une réminiscence de « Don Juan » [4], car l'Espagne est la terre élue des aventures amoureuses. Dolorès se plaint, au début de la pièce, de n'en

1. Pour l'origine des noms « Comte Torreno » et « Pepe », voir plus haut, p. 62.
2. Voir, à ce sujet, le chap. III du livre cité de L. GROSSMAN, *Tiatr Tourguéneva*.
3. On trouve déjà ce trait dans la *Tentation de Saint-Antoine* de Tourguénev (1842) où, lors d'une beuverie, l'Italienne Annunziata promet de laisser baiser son gant. *Revue des Études Slaves*, XXX, p. 27.
4. *L'imprudence*, scène III ; *éd. cit.*, III, p. 28.

avoir jamais vécu : « Pourquoi ne m'est-il jamais arrivé d'aventure extraordinaire ? » Mais Doña Dolorès a à peine le temps de songer à l'utilité d'un amant, qu'elle en aperçoit déjà un sous son balcon, et à peine a-t-elle desserré les lèvres, que déjà il est dans sa chambre :

Rafaël. ... Votre adorateur attend votre réponse.
Dolorès. Comment ?... adorateur... Je vous vois pour la première fois.
Rafaël. (à part) : Et moi aussi [1].
Dolorès. Pourquoi êtes-vous grimpé sur la barrière ?
Rafaël. Pourquoi ? J'irai dans votre jardin... Je chercherai les traces de vos pieds sur le sable des allées. (A part). Voilà que je parle en vers [2].
Rafaël. Prenez un châle ou une serviette — ce que vous voulez — attachez-en un coin à la fenêtre et l'autre...
Dolorès. Pour rien au monde !
Rafaël. Oh ! N'ayez pas peur... je ne me romprai pas le cou ; je suis habitué à de telles entreprises... [3]
Dolorès. Je vous dis que mon mari va rentrer tout de suite... Il me tuera... Ayez pitié de moi... D'ailleurs, Margarita peut se souvenir de la clé... La voilà : prenez-la et partez au plus vite...
Rafaël. Il n'y a rien à faire... je m'incline. Mais permettez-moi d'abord de m'approcher de vous au moins un peu plus près... [4]

Tourguénev campe de façon saisissante ce jeune Don Juan. Rafaël représente pour lui, avec son cynisme et son dynamisme, le type de la jeune audace espagnole. Quant à la jolie femme à conquérir, Tourguénev l'a dotée de contradictions intérieures. Elle veut et elle ne veut pas. Dolorès s'ennuie, seule et enfermée dans une maison sans air. Elle rêve à un amant, mais lorsque celui-ci se présente, elle prend tout de suite peur : il y a la jalousie du mari, la duègne, le jardinier Pepe et ses chiens. En Espagne, on ne plaisante pas avec l'amour. La sincérité du corps se heurte chez Dolorès à la peur de la vengeance du mari. Elle se heurte à un trait habituel du caractère espagnol, ainsi qu'aux coutumes impitoyables de l'Espagne. Coutumes que Baltasar et son entourage s'évertuaient à maintenir.

Don Baltasar d'Estruiz, le vieux mari de Dolorès, a vingt-huit ans de plus que sa femme. Pourtant, en bon Espagnol, il est content de lui et ne sent pas la marche du temps :

Ah ! qu'il est agréable de se promener un peu le soir... il est temps... il est temps — je me suis bien promené, je pense qu'il doit être dix heures à présent... En revanche, comme je vais bien me reposer !... Et à la maison m'attend ma chère, mon inappréciable, mon incomparable... C'est agréable, ma foi oui, c'est agréable... Du temps, grâce à Dieu, il y en a beaucoup... La vie est longue : à quoi bon se presser ? Même dans mon enfance je n'aimais pas me

1. *Ibid.*, scène I, p. 8.
2. *Ibid.*, p. 12.
3. *Ibid.*, scène II, p. 19.
4. *Ibid.*, scène III, p. 22.

dépêcher. Je me souviens, lorsqu'on me donnait une poire, juteuse, mûre, je ne la mangeais jamais d'un seul coup, comme l'eût fait un imbécile, un polisson quelconque... Non, je marchais, il m'arrivait de m'asseoir, je sortais la poire tout doucement de ma poche, je la retournais sur toutes ses faces, je l'embrassais, je la caressais, je la serrais sur mes lèvres, je l'en détachais, je la contemplais de loin, je la contemplais de près, et enfin, après avoir plissé les yeux, je mordais dedans... A présent, c'est pareil... Voilà, j'aurais pu entrer maintenant chez ma femme, ma chère, ma jeune petite femme ; à quoi bon ? Attendons un peu. Je sais qu'elle est en sécurité, à l'abri... [1]

Ce vieux pantin était loin de se douter qu'un homme se cachait dans son jardin. Dès qu'il l'apprend, le vieil honneur espagnol s'éveille en lui. L'honneur espagnol était proverbial en Russie. Les œuvres du répertoire espagnol en étaient saturées. Tourguénev a affublé ce sentiment de ses ornements traditionnels : jalousie, désir de vengeance, crime prémédité. Il a même rendu son Baltasar sadique : lorsque Sangre aura mis Rafaël à la porte, Baltasar lui reprochera de ne pas l'avoir supprimé.

Ce Pablo Sangre, ami et complice de Baltasar, rappelle étrangement l'inquisiteur Antonio de *Une femme est un diable*. Ironie de la part de Tourguénev, ce Pablo Sang devient un assassin à la fin de la pièce. Comme l'inquisiteur de Mérimée, Pablo Sangre est à la fois haineux et amoureux. La jeunesse de Pablo, comme celle d'Antonio, s'est déroulée dans le même ascétisme. Antonio disait : « Dès ma plus tendre enfance, je fus élevé dans un couvent, jamais je n'en étais sorti, je ne connaissais il y a six mois d'autre femme que ma mère, et plût au ciel que je n'en eusse jamais vu d'autres ! » [2]

De même, Pablo, dans sa jeunesse, avait voulu se faire moine. Depuis deux ans qu'il connaît Dolorès, il n'avait jamais osé lui parler. Seul, il subit les angoisses de la chair. En contrepartie, il éprouve le besoin, comme l'Antonio de Mérimée, d'être un directeur de conscience. Ami intime de Baltasar, il doit être le gardien de l'âme de sa femme. C'est pourquoi, après avoir surpris la belle Dolorès en compagnie de son amant, Pablo fait subir à la jeune femme un interrogatoire sévère, coupé par la révélation d'un amour qu'il gardait dans son sein depuis deux ans :

Pablo. Oui, bien sûr, vous n'avez plus peur de moi depuis que vous savez que je vous aime... mais prenez garde, mon amour est d'une espèce très étrange... [3]

1. *Ibid.*, scène I, p. 13.
2. Mérimée, *Une femme est un diable*, scène I, *éd. cit.*, p. 153.
3. *Neostorojnost'*, scène III, *éd. cit.*, p. 37. Comparer avec l'interrogatoire du Saint-Office, où Antonio se montre impitoyable (Mérimée, *Une femme est un diable*, scène I, *éd. cit.*, pp. 158-160) et avec la soudaine décharge de sensualité du même Antonio, à la scène III. (*Ibid.*, p. 165).

Laissons là ce jésuite pour aborder la duègne Margarita. Le portrait de cette mégère est bien réussi. Elle est vieille, laide, méchante et rusée, qualités indispensables à son état. Elle hait depuis longtemps sa maîtresse, car celle-ci s'est mariée et s'est enrichie, alors que María, sa fille, élevée en même temps que Dolorès, n'a été remarquée d'aucun homme. Tourguénev note cette haine de la pauvre contre la riche, contraste de deux classes dans la société espagnole.

I. L. Rozenkranz, dans son article *I. S. Tourguénev i ispanskaïa literatura*, porte un jugement peu flatteur sur cet essai de jeunesse : « Dans sa diligence à imiter tout ce qui est espagnol, le jeune auteur parvint à réussir uniquement la petite chanson de l'étudiant sévillan, le reste étant très faible et répétant les lieux communs. » [1] Cette chanson espagnole de *L'Imprudence* mérite en effet une étude particulière. On trouve déjà une chanson espagnole dans deux pièces de Tourguénev de la même époque, la *Tentation de Saint Antoine*, 1842, et les *Deux Sœurs*, 1844 [2].

Le titre et le sujet de *La Tentation de Saint-Antoine* ont été suggérés à Tourguénev par cette même pièce de Mérimée qui eut, un an plus tard, une si grande influence sur *L'Imprudence*. Comme la première édition de 1825 du *Théâtre de Clara Gazul* avait était interdite par la Censure Impériale, Tourguénev, dans son premier essai d'utilisation des matériaux de Mérimée, avait été contraint de faire subir à son œuvre des écarts notables vis-à-vis de l'original. C'est ainsi que Mariquita, accusée dans *La Tentation* de rapports avec le diable, est transformée par Tourguénev en Annunziata, et qu'à la place de la ballade de Burns, *Jean Grain-d'orge*, Tourguénev compose une romance espagnole. La source de la chanson de Tourguénev est probablement la romance espagnole d'une autre pièce de Mérimée, *Les Espagnols en Danemark*. A l'acte II de cette pièce, c'est une femme, M^me^ de Coulanges, qui chante la romance du chevalier Alvar de Luna, alors que Don Juan l'accompagne avec sa guitare [3]. Dans *La Tentation de Saint-Antoine* et les *Deux Sœurs* de Tourguénev, la romance est également chantée par une femme. A propos du mot « romance », Tourguénev avait écrit dans le manuscrit original de la *Tentation de Saint-Antoine* le mot « chanson », puis l'avait raturé et remplacé

1. *Slavia, časopis pro slovanskou filologii*, Prague, 1927, VI, p. 609.
2. Ces deux pièces ont été publiées récemment par M. André Mazon, *Revue des Études Slaves*, 1953, pp. 7-40, et 1954, pp. 88-100.
3. *Théâtre de Clara Gazul, Les Espagnols en Danemark*, journée II, scène I, *éd. cit.*, p. 91.

par le diminutif [1]. Désormais, ce sera ce diminutif qui apparaîtra dans les deux autres pièces de Tourguénev.

Alvar de Luna, preux chevalier, fait sa déclaration d'amour à la belle Mauresque. Celle-ci lui oppose un refus formel, car il est chrétien et elle est Mauresque. Et le chevalier dépité s'en retourne chez lui. Dans la chanson originale de Tourguénev, c'est également un gentilhomme qui se déclare à la femme d'un autre, et, après avoir essuyé un refus, revient à la maison « trois fois plus sot qu'avant ». Cette romance est espagnole par les personnages et par le décor. Il y a la « señora », devenue dans la version définitive « donna » [2], il y a le « señor », demeuré intact, qui, d'ailleurs, est un chevalier pauvre, puis un adolescent épris. Il y a les attributs de l'Espagnol : la cape de velours noir, dont un coin est replié pour découvrir l'épée, il y a la plume au chapeau, la guitare, les cent pas dans la rue et l'audace espagnole. Il y a aussi la séduisante Espagnole, vertueuse toutefois et consciente du danger, rieuse et malicieuse. Il y a enfin la couleur de l'Espagne : la petite fenêtre, la lune, les étoiles, la passion, l'amour et la patrouille de nuit.

Tout cela se retrouve dans la chanson d'Antonietta, la cadette des *Deux Sœurs*. Minuit vient de sonner et la vie amoureuse va commencer dans la ville endormie. La petite fenêtre est devenue balcon. A ce balcon « devenu blanc » a paru une tête de femme. Il faut noter ici une réminiscence chez Tourguénev des poésies lunaires de Pouchkine, notamment celles à sujet espagnol. Ainsi, dans une charmante petite pièce en vers de 1824, *Zéphyr nocturne*, le poète russe chantait Séville, la lune qui venait de se montrer, le son d'une guitare, la jeune Espagnole qui se penchait à son balcon [3]. Dans une autre poésie de 1830, *A un magnat*, Pouchkine, se souvenant de l'Espagne de Beaumarchais, parle du pays où les « femmes paraissent le soir au balcon, regardent, et ne craignant pas l'Espagnol jaloux, écoutent, souriantes, et attirent l'étranger » [4]. — La chanson de Tourguénev, avec ses redites, est le fruit de la connaissance d'une Espagne livresque où se mêlent étrangement Pouckhine et Mérimée.

Enfin, la chanson de *L'Imprudence*, bien que légèrement différente des deux autres, porte le même cachet. Le chevalier Alvar de Luna de la chanson de Mérimée est devenu un jeune damoiseau en chair et en os, nommé Rafaël de Luna, et qui chante un air où

1. En russe « pésnia » remplacé par « pésenka ». M. Mazon traduit « pésenka » par « romance de sérénade ». *Revue des Études Slaves*, XXXI, 1954, p. 90.
2. La pièce de Tourguénev a lieu en Italie.
3. Pouchkine, *Œuvres*, Moscou, 1954, p. 181.
4. *Ibid.*, p. 283.

il est question d'un jeune homme comme lui, qui espère obtenir satisfaction dans son amour. La « journée éclatante », métaphore employée par Pouchkine pour désigner la belle Espagnole, est transformée par Tourguénev en « étoile ». De plus, c'est le même appel pressant : « Sors, comme un jour éclatant... ! » et « Sors, ô mon étoile ! » Contraste romantique de la clarté dans la nuit. Seulement, Pouchkine demande toujours à son Espagnole d'ôter au moins sa mantille, alors que Tourguénev ne lui demande rien du tout. Tourguénev ajoute à l'ambiance habituelle le chant du rossignol et le silence parfumé, car nous sommes à Séville.

Ainsi donc, Tourguénev, emporté par la fougue de son inspiration juvénile, avait peint une Espagne pleine de couleur et de vie. « Nous sommes habitués à imaginer l'Espagne (non sans raison d'ailleurs) comme étant le pays des aventures amoureuses et extraordinaires », écrivait-il encore en 1844, dans sa préface aux *Deux Sœurs* [1]. Il mentionnait, dans cette même préface, le nom de celui auquel il devait sa connaissance de l'Espagne : « ... Le *Théâtre de Clara Gazul*, ouvrage renommé du spirituel Mérimée m'a donné l'idée d'écrire une bagatelle dans son genre :

> Car tous nous imitons, un peu ci, un peu là
> N'importe quoi, n'importe comment. » [2]

Sans doute, y a-t-il encore chez Tourguénev, en 1844, une tentative d'imiter Mérimée, comme il le dit. C'est pourquoi il avait d'abord affublé ses personnages des *Deux Sœurs* de noms espagnols, comme pour *L'Imprudence*. Le seul qui soit resté est Klara, qui fait penser à Clara Gazul. En effet, dans la version définitive, Tourguénev attribue à ses personnages des noms choisis au hasard, « un Espagnol, à qui j'ai lu mon œuvre, m'ayant fait remarquer que mes personnages ressemblaient autant à des Chinois qu'à des Espagnols » [3].

Si Tourguénev s'était intéressé à l'histoire et aux mœurs de l'Espagne, il porta également son attention sur la littérature espagnole. Ses premières lectures espagnoles datent de l'époque à laquelle il faisait son apprentissage en espagnol [4]. Il habitait Paris et faisait, on s'en souvient, sa visite quotidienne à M^me^ García et aux Sitchez, 11, rue Laffitte. Comme la rue de Douai n'était pas loin, Tourguénev passait prendre des livres dans l'appartement des Viardot [5]. Ainsi, les premiers livres qu'il lut dans le texte

1. *Revue des Études Slaves*, XXXI, 1954, p. 95.
2. *Ibid.*, traduction de ces deux vers par M. Mazon, p. 88.
3. *Ibid.*, p. 95.
4. Voir plus haut, p. 56.
5. Ceux-ci possédaient un hôtel particulier au n° 28 de cette rue.

espagnol furent trois drames de Calderón : *La devoción de la Cruz*, *La vida es sueño*, et *El Mágico prodigioso*. Nous sommes renseignés sur ces lectures par deux lettres de Tourguénev à Pauline Viardot, l'une du 19, et l'autre du 25 décembre 1847 [1].

Deux mois plus tôt, Tourguénev avait commencé à apprendre l'espagnol, et la hâte avec laquelle il avait entrepris la lecture dans l'original d'un écrivain du XVII[e] siècle, n'est pas sans nous surprendre. Cependant, l'Espagne était très à la mode en 1847, et Tourguénev, se jouant de la difficulté, avait lu Calderón dans le texte. On assistait à Paris, en cette année de 1847, à une véritable vague d'hispanisme [2]. Tourguénev, qui sacrifiait à la mode, avait dû fixer son choix. Pourquoi Calderón ? Tourguénev avait lu, en 1842, le *Théâtre de Clara Gazul*. Mérimée donnait en exergue, à la plupart de ses pièces, une citation de Calderón. Enfin, comme nous allons voir, Tourguénev aimait beaucoup le classique.

Dans la longue lettre en cinq pages du 19 décembre 1847, une page est consacrée à Calderón : « En général, depuis quelque temps, je me détourne de plus en plus du temps présent ; il est vrai qu'il offre peu d'attraits ! Je me jette à corps perdu dans le passé. Je lis maintenant Calderón avec acharnement (en espagnol, comme de raison). » — C'est là une preuve de ce passéisme de Tourguénev, noté souvent par les critiques. I. L. Rozenkranz, dans son article *Tourguénev i ispanskaïa literatura*, le définit ainsi : « Dans l'intérêt particulier de Tourguénev pour Calderón apparaît sa passion pour les XVII[e] et XVIII[e] siècles. Il aimait en général l'ancien temps, et c'est en maître qu'il reproduisait les figures et les types du passé lointain dans ses admirables études, — nouvelles et récits, — qui rappellent les gracieuses eaux-fortes... » [3].

Tourguénev compare Calderón à Shakespeare : « C'est le plus grand poète dramatique catholique qu'il y ait eu, comme Shakespeare, le plus humain, le plus antichrétien. » Et l'on connaît l'attachement de Tourguénev à l'œuvre de Shakespeare : « La figure de Hamlet ne nous est-elle pas plus proche qu'aux Français, disons plus — qu'aux Anglais ? » dira Tourguénev dans son *Discours sur Shakespeare* [4]. Si Shakespeare est le poète le plus

1. *Lettres à M[me] Viardot*, *op. cit.*, pp. 24-25 et 29-30.

2. Une nouvelle traduction du *Don Quichotte* venait de paraître, ainsi qu'un *Trésor de romanciers espagnols*, les *Poésies* de J. Zorrilla, et des *Études sur l'Espagne* de Philarète Chasles. Des pièces espagnoles étaient jouées salle Ventadour. Spectacle de danses espagnoles aux Variétés. Enfin, l'Espagne venait d'être visitée par Théophile Gautier et par Alexandre Dumas.

3. *Op. cit.*, p. 611. Voir aussi L. Grossman, *Portret Manon Lesko, dva étiouda o Tourguénévé*, Moscou, 1922, pp. 8-14, *passim*.

4. *Retch o Shekspiré*, *éd. cit.*, XII, pp. 219-220.

« humain », car très proche du cœur du Russe et, par conséquent, de Tourguénev, Calderón est le plus grand poète « catholique ». En fait, le catholicisme était absolument étranger à Tourguénev. Bien au contraire, jusque là, il n'avait fait qu'admirer l'anti-christianisme de Shakespeare. Cet anti-christianisme se résumait pour lui dans le scepticisme des personnages shakespeariens, dans cette constante analyse de soi-même qui, irrévocablement, conduisait au doute et à l'incroyance. Tourguénev trouvait exactement l'inverse dans *La devoción de la Cruz* : « Sa Devoción de la Cruz est un chef-d'œuvre. Cette foi immuable, triomphante, sans l'ombre d'un doute ou même d'une réflexion, vous écrase à force de grandeur et de majesté, malgré tout ce que cette doctrine a de répulsif et d'atroce. »

La foi, qui limite l'homme puisqu'elle ne lui donne pas la possibilité d'exercer son esprit critique, enthousiasme soudain Tourguénev, l'athée, le sceptique, l'incroyant. On retrouvera plus tard chez Tourguénev cette même admiration pour le croyant, pour celui qu'il n'est pas, dans son analyse du type de Don Quichotte. Ce qui frappe Tourguénev chez le héros de Calderón, c'est son caractère borné :

> Ce néant de tout ce qui constitue la dignité de l'homme devant la volonté divine, l'indifférence pour tout ce que nous appelons vertu ou vice avec laquelle la grâce se répand sur son élu — est encore un triomphe pour l'esprit humain ; car l'être qui proclame ainsi avec tant d'audace son propre néant s'élève par cela même à l'égal de cette Divinité fantastique dont il reconnaît être le jouet. Et cette Divinité — c'est encore l'œuvre de ses mains.

Ici, ce n'est plus Shakespeare qui est présent à l'esprit de Tourguénev. C'est la réminiscence des cercles hégéliens de sa jeunesse, des conversations passionnées des années 40 sur la philosophie de Hegel. La célèbre formule de Hegel proclamait l'identité entre l'être et la pensée. Tourguénev croit retrouver chez Calderón l'application de cette formule.

« Cependant, je préfère Prométhée, je préfère Satan, le type de la révolte et de l'individualité. Tout atome que je suis, c'est moi qui suis mon maître ; je veux la vérité et non pas le salut, je l'attends de mon intelligence et non pas de la grâce. » Au renoncement total et à l'attente du salut, Tourguénev oppose donc la résistance et la révolte de l'individu. L'individu, doué de raison, est seul capable d'agir, envers et contre Dieu. Et Tourguénev cite Satan, étymologiquement le contradicteur, celui qui dit non à Dieu. Et il cite Prométhée, le héros d'Eschyle, ce titan qui combat Dieu pour vaincre les forces de la nature, et qui s'oppose à toute oppres-

sion et à toute injustice. Cette préférence pour Satan, le révolté, provient encore d'une autre réminiscence philosophique, celle de Feuerbach, que Tourguénev lisait à la même époque. Dans sa lettre du 8 décembre 1847, il avait écrit : « Parmi tout ce qui écrivaille maintenant en Allemagne, Feuerbach est le seul homme, le seul caractère et le seul talent [1]. Le « Je veux la vérité et non pas le salut » se ressent de la lecture de *l'Essence du Christianisme*.

Tourguénev choisira le jour de Noël pour reparler de Calderón à Pauline. En effet, du 20 au 25 décembre 1847, il avait eu le temps de lire *La vida es sueño* et une partie du *Mágico Prodigioso :*

Depuis la dernière lettre que je vous ai écrite, j'ai encore lu un drame de Calderón, *la vida es sueño*. C'est une des conceptions dramatiques les plus grandioses que je connaisse. Il y règne une énergie sauvage, un dédain sombre et profond de la vie, une hardiesse de pensées étonnantes, à côté du fanatisme catholique le plus inflexible.

Les biens terrestres ne sont que songe et illusion, la vie elle-même n'est qu'illusoire : c'est pourquoi le Sigismond de Calderón les dédaigne pour faire son salut : « Le Sigismond de Calderón [le personnage principal], c'est le Hamlet espagnol, avec toute la différence qu'il y a entre le Midi et le Nord. »

Tourguénev qui, déjà, à propos de *La Devoción de la Cruz*, avait établi un parallèle entre Calderón et Shakespeare, oppose à présent leurs héros. On se souvient que, pour *La Devoción de la Cruz*, Tourguénev n'avait pas fait l'analyse des personnages de la pièce et s'était contenté d'une appréciation générale, inspirée par ses lectures de philosophie allemande. Ici, c'est la première fois qu'il met en rapport, littérairement parlant, deux types ethniques différents. Toutefois, quelques années plus tôt, Tourguénev avait éprouvé à Saint-Pétersbourg une agréable sensation à la vue de l'Espagnole et, en 1846, il avait opposé la fille du Midi à la fille du Nord [2]. Dix ans plus tard, il comparera Hamlet, non plus à Sigismond, mais à Don Quichotte [3] :

Hamlet est plus réfléchi, plus subtil, plus philosophique ; le caractère de Sigismond est simple, nu et pénétrant comme une épée ; l'un n'agit pas à force d'irrésolution, de doute et de réflexions ; l'autre agit — car son sang méridional le pousse — mais tout en agissant, il sait bien que la vie n'est qu'un songe.

Si Sigismond est le « Hamlet espagnol », il y a ressemblance entre les deux hommes. Le scepticisme semble être leur trait commun. Hamlet se complaît à la méditation philosophique.

1. *Lettres à M^me^ Viardot, op. cit.*, p. 16.
2. Voir plus haut, p. 52.
3. Dans le *Discours sur Hamlet et Don Quichotte*. Voir plus loin, p. 78.

s'examine sous tous les rapports, et se raille lui-même. Sigismond, lui non plus, n'est pas étranger à l'esprit d'analyse : grâce à lui, il peut se rendre compte de la vanité du monde extérieur et de sa propre vanité. Si la vie est une farce dans la conception du héros shakespearien et du héros caldéronien, du moins ces deux hommes ne se comportent pas de façon identique. Ici intervient cette idée très personnelle de Tourguénev : l'opposition Midi-Nord. La différence, pour Tourguénev, entre l'Anglais et l'Espagnol, entre le Nordique et le Méridional, c'est que l'un, constamment rongé par son esprit d'analyse, est dans l'incapacité d'agir, tandis que l'autre, poussé par son « sang méridional », passe à l'action. Le dynamisme espagnol entrave la pensée et l'empêche de revenir sur elle-même. Sigismond doute des biens de ce monde, mais son doute se transforme aussitôt, grâce à l'action, grâce à la bonne action, en une croyance, en une foi inébranlable dans l'autre monde. D'où la simplicité du caractère de Sigismond « nu et pénétrant comme une épée », qui fait contraste avec la complexité philosophique de Hamlet, chez qui le doute ne rencontre jamais la foi. Remarquons, en passant, que Tourguénev trouvera plus tard en Don Quichotte un type encore plus simple que Sigismond ; le type parfait de la foi naïve.

La vie est un songe. C'est le titre de la pièce de Calderón. C'est aussi une pensée chère à Tourguénev. Dans une de ses lettres postérieures à Pauline Viardot, au beau milieu de la description d'un rêve qu'il a fait la nuit précédente, Tourguénev emploie la formule de Calderón, « la vida es sueño y el sueño es la vida » [1] :

J'étais oiseau dans ce moment-là, je vous assure, et maintenant à l'heure où je vous écris, je n'ai pas un souvenir plus distinct de mon dîner d'hier que de mes sensations d'oiseau : c'est parfaitement clair et net, non seulement dans la mémoire de ma cervelle, si l'on peut s'exprimer ainsi, mais dans celle de tout mon corps ; ce qui prouve que « la vida es sueño, y el sueño es la vida ».

Chez Sigismond, c'est également la « mémoire du corps », la mémoire visuelle, qui lui rappelle le songe de la veille :

> Supuesto que sueño fué,
> no diré lo que soñé ;
> lo que vi, Clotaldo, si [2].

Tourguénev accordait une grande importance à la signification de ses rêves. Chez lui, le rêve, qui reproduit les sensations du jour sous une forme fantastique, est un langage. Comme la musique, le rêve exprime ou tend à exprimer. Au moment où le

1. Lettre de Courtavenel du 13 août 1849, *Lettres à M^me^ Viardot*, *op. cit.*, p. 120.
2. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 2109-2111.

corps est endormi, et où la pensée semble absente, Tourguénev se sent possesseur d'un nouveau moyen d'expression. Comme Goethe, comme Victor Hugo, qui s'exprimaient parfois par le dessin, Tourguénev éprouvait lui aussi le besoin d'un autre langage que l'écriture. Il comprenait que celle-ci était insuffisante. Et après avoir tenté de s'extérioriser par le rêve, Tourguénev se tournera vers la musique, génératrice d'images [1].

Revenons à la suite de la lettre de Noël : « Je viens de commencer maintenant le *Faust* espagnol, *El Mágico Prodigioso* ; je suis tout encalderonisé. » — Le culte de Tourguénev pour le Faust allemand date de ses années d'étudiant à l'Université de Berlin, de 1838 à 1840. On connaît, d'autre part, l'attachement personnel de Goethe au *Mágico Prodigioso* de Calderón. L'écrivain allemand y avait puisé son sujet de Faust, le magicien qui vend son âme au diable :

> En lisant ces belles productions, on sent qu'elles ont poussé naturellement sur un sol fertile et vigoureux ; leur goût, leur parfum est simple ; le graillon littéraire ne s'y fait pas sentir. Le drame en Espagne a été la dernière et la plus belle expression du catholicisme naïf et de la société qu'il avait formée à son image.

La terre espagnole se prête à merveille à la production des mouvements de masses. La croisade, l'élan commun vers un même but, voilà le fait de la société espagnole du XVII^e^ siècle. C'est précisément ce qui manque à la Russie du XIX^e^ siècle. Tourguénev s'en plaindra souvent. Le héros de son premier roman, *Roudine*, se lamentera de ne pas avoir de sol sous ses pieds. C'est que Roudine est seul, et l'individu isolé dans la masse ne peut faire le travail d'une collectivité.

Nouveau paradoxe : Tourguénev, l'individualiste, condamne l'individualisme et prône le temps où l'Espagne entière avançait sous la bannière du catholicisme. Et l'écrivain russe rend hommage au caractère sain de la société espagnole du XVII^e^ siècle. En fait, cette société, que Tourguénev ne connaissait pas, était loin d'être saine, ou du moins, elle n'excluait pas celle des tire-laine.

Le nom de Calderón, apparu subitement à deux reprises, en 1847, sous la plume de Tourguénev, ne paraîtra plus jamais dans son œuvre. Ivan Serguéïévitch n'avait pas, pour autant, abandonné ses lectures espagnoles : « J'ai déjà lu presque tout le *Gil Blas* en

1. Pendant la période de Bade, de 1867 à 1869 ; voir plus loin p. 79. M^me^ MARIX-SPIRE, dans son livre *George Sand et la musique*, trouve que ce rêve de Tourguénev ressemble à une vision qu'aurait eue George Sand le 6 avril 1833, à l'audition de la grande symphonie de Beethoven. (Paris, 1955, p. 270, note 65). Comme Tourguénev, George Sand est oiseau, et elle éprouve, en entendant l'orage romantique de la Sixième Symphonie, les mêmes sensations physiques que le dormeur. Cf. George SAND, *Journal intime*, Paris, 1926, pp. 136-142.

espagnol », écrit-il à Pauline Viardot le 17 janvier 1848 [1]. Et, pendant son séjour à Courtavenel, en 1849 : « J'ai réfléchi une heure, puis j'ai lu de l'espagnol... » [2]. Louis Viardot possédait en effet dans sa résidence d'été une bibliothèque qui comprenait des livres espagnols. Tourguénev y trouva un roman moderne qui lui déplut à l'extrême, *Doña Isabel de Solis, novela histórica de D. Martinez de la Rosa.* « J'ai lu ceci pour m'exercer dans la langue espagnole. Mais j'en demande pardon à vos compatriotes, si toute leur littérature est de cette force-là... C'est enfantin. Il n'y a que les extraits des chroniques qui soient intéressants. » [3]

Mais ce sera, plus tard, en Russie, que son attention se portera sur le seul écrivain espagnol qui ait eu sur lui une influence durable, Cervantès. Mme L. Turkevich écrit dans son livre *Cervantes in Russia* : « The date of Turgenev's first acquaintance with Cervantes is unknown. He must have read *Don Quixote* prior to the summer of 1855, for *Rudin*, (published in that year) contains a specific reference to it. » [4] Il s'agit d'un passage tiré du chapitre LVIII de la 2e Partie du *Don Quichotte* :

> Vous souvenez-vous des paroles de Don Quichotte à son écuyer, lorsqu'il quitte le château de la Duchesse ? « La liberté, dit-il, mon ami Sancho, est un des biens les plus précieux de l'homme, et heureux celui que le ciel a gratifié d'un morceau de pain, et qui n'en doit pas être redevable à autrui. » Ce que Don Quichotte ressentait alors, je le ressens à présent... [5]

Et cinq mois après la publication de *Roudine*, Tourguénev écrivait de son domaine de Spasskoïé à la comtesse Lambert :

> Lorsque je jette un regard sur ma vie passée, il me semble n'avoir rien fait d'autre que courir après des bêtises. Don Quichotte, au moins, croyait en la beauté de sa Dulcinée, mais les Don Quichottes de notre époque ont beau voir que leur Dulcinée est un laideron, et cependant ils courent après elle... Nous n'avons pas d'idéal, voilà pourquoi tout cela arrive : l'idéal, lui, est donné... par l'Art (ou la Science) et par la Religion [6].

Cependant, la première allusion de Tourguénev à Don Quichotte date de 1846. Pour se moquer de Dostoïevski, Ivan Tourguénev et

1. *Lettres à Mme Viardot, op. cit.*, p. 42.
2. *Ibid.*, p. 75. lettre du 19 juin 1849.
3. *Ibid.*, p. 87, lettre du 6 juillet 1849.
4. Princeton, 1950, p. 100.
5. *Roudine, éd. cit.*, V, pp. 95-96.
6. Lettre du 10 juin 1856. *Pisma I. S. Tourguéneva k grafiné E. E. Lambert*, p. 8. — Comparer avec *Hamlet et Don Quichotte* : « Don Quichotte aime Dulcinée, c'est-à-dire une femme qui n'existe pas, et il est prêt à mourir pour elle... Nous aussi, nous avons rencontré plus d'une fois dans nos pérégrinations des gens mourant pour une Dulcinée qui n'existait pas, pour quelque réalité grossière et souvent ignoble dans laquelle ils avaient incarné leur idéal et dont ils attribuaient aussi la métamorphose à la malice — je dirais presque des enchanteurs — des circonstances et des individus. Nous les avons crus, et quand des hommes de ce type disparaîtront, on pourra fermer le livre de l'histoire, personne n'aura plus rien à y lire. » *Gamlet i Don Kikhot*, XII, p. 205.

Nékrassov lui avaient adressé une épigramme cinglante. Cette boutade avait été motivée par les exigences du jeune Dostoïevski, qui voulait à tout prix faire éditer son second roman, *le Double*. L'épigramme commençait ainsi :

> Chevalier de la Triste Figure
> Dostoïevski, jeune fanfaron,
> Sur le nez de la littérature
> Tu t'es posé comme un bouton [1].

Tourguénev avait donc lu *Don Quichotte* dans sa jeunesse. Il avait pu faire cette lecture dans l'une des deux traductions russes les plus récentes, celle de V. Joukovski (1804) ou celle de K. Masalski (1838). En 1860, en prononçant son discours sur *Hamlet et Don Quichotte*, Tourguénev fera allusion à la faiblesse des traductions russes de l'œuvre de Cervantès : « Malheureusement, la Russie ne possède aucune bonne traduction de *Don Quichotte*... Une bonne traduction de *Don Quichotte* mériterait bien du public, et une gratitude universelle attend l'écrivain qui nous transmettra cette œuvre unique dans toute sa beauté. » [2] C'est peut-être pour mieux rendre la qualité du style de Cervantès que Tourguénev, une fois qu'il eut appris l'espagnol, se proposa de traduire lui-même, à deux reprises, *Don Quichotte* en russe. Ces deux projets de traduction se placent exactement à vingt ans d'intervalle. L'un date du 1er mars 1857 et l'autre du 2 mars 1877. Nous sommes informés du premier par une lettre à Botkine :

> Je me fais l'effet d'une ordure qu'on a oublié de balayer... Avant-hier, j'ai non pas brûlé (par crainte de paraître imiter Gogol) mais déchiré en morceau et jeté au water tous mes brouillons, projets, etc... Ce ne sont que des riens. Du talent, un talent vraiment personnel et d'un bloc, je n'en ai pas — j'avais quelques cordes — elles ont vibré jusqu'au bout et donné leur dernier son, aucun désir de me répéter — démission !... Comme je connais assez bien la langue russe, j'ai l'intention de m'occuper de la traduction de Don Quichotte. [3]

Il n'en fera rien et, le 2 mars 1877, il écrira de Paris à Polonski, en le priant de ne plus lui parler dans ses lettres du roman *Terres Vierges* : « Quel que soit son sort définitif, c'est là ma dernière œuvre littéraire : ma décision est irrévocable : mon nom ne

1. *Dostoïevskomou, éd. cit.*, XI, pp. 249-250.

2. *Gamlet i Don Kikhot, éd. cit.*, XII, pp. 197-198. Une excellente traduction du *Don Quichotte*, celle de Karéline, parut à Saint-Pétersbourg en 1866 ; elle est donc postérieure au discours de Tourguénev. Mérimée semblait tout ignorer de ces traductions : « Y a-t-il une traduction russe du Don Quichotte ? » Lettre à Tourguénev, 3 septembre 1869, dans Maurice Parturier, *Une amitié littéraire, Prosper Mérimée et Ivan Tourguénev*, Paris, 1952. Voir la liste des traductions russes du *Don Quichotte* dans le livre de Mme L. Turkevich, *Cervantes in Russia*.

3. *Correspondance inédite de V. P. Botkine et I. S. Tourguénev, 1851-1869*. Moscou-Léningrad, 1930, pp. 114-116. Trad. de A. Mazon, RES, XXX, 1953, p. 8.

paraîtra plus jamais... Afin de ne pas perdre l'habitude de la plume, je m'occuperai probablement de traductions. Je songe à Don Quichotte, à Montaigne. »[1] Là non plus, Tourguénev ne tiendra pas parole : non seulement il ne traduira pas l'œuvre de Cervantès, mais encore il écrira jusqu'à ses derniers jours, comme en témoignent les *Poèmes en prose* où se trouvent quelques-unes des plus belles pages de son œuvre.

La teneur de ces deux lettres, distantes de vingt ans, est sensiblement la même. Ce sont là deux crises dans la vie de Tourguénev. Il menace de renoncer à sa carrière d'écrivain. Et, à chaque fois, il se tourne vers Cervantès. Dans la seconde lettre, il pense encore à un autre Méridional, à Montaigne. Le Midi, on s'en souvient, avait toujours attiré Tourguénev : maintenant, angoissé, désintéressé de tout, Tourguénev a besoin plus que jamais de l'humour méridional et de sa saine philosophie. C'est pourquoi il songe au joyeux Castillan et au sage Périgourdin. D'ailleurs, dans son discours sur *Hamlet et Don Quichotte*, Tourguénev n'avait pas résisté au plaisir de plaider en faveur de Cervantès : « Shakespeare, ce géant, ce demi-dieu... Mais Cervantès n'est pas un pygmée... C'est un homme dans toute la force du terme, et l'homme a bien le droit de se tenir debout même devant un demi-dieu. »[2] Alors que Shakespeare est « l'homme du Nord, l'esprit de réflexion et d'analyse, l'esprit pesant, sombre, privé d'harmonie et de brillantes couleurs », Cervantès est l'homme du Midi « un esprit lumineux, joyeux, naïf, entreprenant, qui ne pénètre pas dans les profondeurs de la vie, mais qui en embrasse et en reflète toutes les manifestations. »[3] Tourguénev admirait surtout chez le grand écrivain espagnol son sens de l'équilibre, la sérénité et la plénitude de sa pensée. Il trouvait chez Cervantès une philosophie de la vie, simple et saine, qui lui avait fait défaut[4].

Tourguénev lira encore une œuvre de Cervantès, *Rinconete y Cortadillo* : « Demandez-donc à Doudychkine combien je lui dois... je peux le payer en nature : je possède la traduction d'une nouvelle de Cervantès, courte, mais excellente, *Rinkonet i Kortazinio*[5].

1. *Premier recueil de lettres de I. S. Tourguénev*, 1840-1883, Saint-Pétersbourg, 1884, pp. 312-313.
2. *Gamlet i Don Kikhot, éd. cit.*, XII, p. 209.
3. *Ibid.*, p. 208.
4. Ce célèbre discours, que nous ne pouvons commenter ici, dans lequel Tourguénev divise l'humanité en deux catégories, a trouvé sa genèse à une époque particulièrement pénible de la vie de Tourguénev, précisément au moment où il se proposait de traduire *Don Quichotte*. Né le 11 mars 1857 à Dijon, le Discours ne sera achevé que le 8 janvier 1860 à Saint-Pétersbourg.
5. P. V. Annenkov, *Literaturnyïa Vospominania*, Saint-Pétersbourg, 1909, p. 585. Lettre à Annenkov, de Baden-Baden, 21 février 1866.

Cette nouvelle dont le titre est dénaturé dans le livre d'Annenkov, avait été traduite en russe par un ami de Tourguénev résidant à Paris, N. V. Chtcherban.

Enfin, au cours des années 60 à Baden-Baden, Tourguénev, qui avait lu *Consuelo* de George Sand, écrivit le scénario d'un opéra-comique, *Consuelo*, destiné à être mis en musique par Pauline Viardot [1]. On sait que celle-ci avait servi de modèle à George Sand pour sa Consuelo qui, malgré sa laideur, possédait une voix admirable : « Elle était de bon sang espagnol, sans doute mauresque à l'origine, car elle était passablement brune... » [2].

Ainsi, la curiosité universelle de Tourguénev ne dédaignait aucun genre ni aucun sujet. A vingt-quatre ans, il parodiait le drame romantique dans une farce à l'espagnole ; à vingt-neuf ans, il apprenait l'espagnol, lisait et commentait Calderón ; à trente et un, parti à la recherche d'un langage, il croyait le trouver dans le rêve grâce à la formule de Calderón : « La vida es sueño y el sueño es la vida », formule pleine de mystère, comme la vie elle-même. Mais la vie n'est pas seulement mystère, et Tourguénev, dans la force de l'âge, croira résoudre le problème de la vie, ou plutôt son propre problème, celui qui ne cessait de le tourmenter, en opposant les deux faces de l'humanité, la pensée et l'action, Hamlet et Don Quichotte. Il croira en l'idéal du Chevalier de la Triste Figure, en l'idéal de celui qu'il pensait ne pas être. Vers la fin de sa vie, Tourguénev, en participant à l'œuvre musicale de Pauline Viardot s'essayait une fois de plus dans le langage qui lui manquait pour s'exprimer entièrement. Idéal, rêve ou musique, il y avait dans ces trois langages une abdication et un abandon de la pensée, de cette maudite pensée qui avait fait tant de mal à l'artiste Tourguénev.

Malgré ses paradoxes, malgré ses erreurs surtout, dues à sa connaissance imparfaite de la société et de l'histoire espagnoles, Tourguénev sut rendre hommage à trois types immortels de la littérature espagnole, Sigismond, Don Juan et Don Quichotte.

Novembre 1957.

A. Zviguilsky.

1. Ce brouillon figure parmi les manuscrits inédits de Tourguénev. Voir le livre de M. A. Mazon, *Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguenef*, Paris, 1930, p. 73. La coopération Tourguénev-Viardot dans le domaine de l'opérette, après le déclin de l'ancien vaudeville et au moment du succès des opérettes d'Offenbach, se situe dans la période comprise entre 1867 et 1869. Voir, là-dessus, Guerchenzon, *Rousskié Propiléi*, Moscou, 1916, III, pp. 343-345 et L. Grossmann, *Tiatr Tourguénéva*, chap. VII.

2. George Sand, *Consuelo*, Paris, 1845, p. 9.

NOTES ET DOCUMENTS

LES RAPPORTS DE CHATEAUBRIAND AVEC L'AMBASSADEUR GALLATIN

Albert Gallatin est un personnage politique dont le rôle dans l'histoire des États-Unis n'est pas oublié outre-Atlantique. On lui a consacré des ouvrages savants, dont le plus récent est celui de Raymond Walters junior. Ses papiers et sa volumineuse correspondance sont conservés à l'*American Historical Society* de New-York, et sont une source de renseignements sur la vie politique des États-Unis dans la première moitié du XIX^e^ siècle. On a publié une partie de ses écrits. Mais, comme vient de le démontrer R. Walters [1], on ne doit pas accorder la moindre valeur au journal que son fils James aurait tenu de 1819 à 1827 et qui a été publié en 1914 : c'est un faux, commis par l'éditeur, J. Fr. Gallatin.

Issu d'une vieille famille genevoise, Albert Gallatin naquit à Genève en 1761. Dès 1780, on le trouve aux États-Unis. Il épouse la fille d'un amiral américain. Nommé ministre plénipotentiaire auprès du roi de France, il exerça ses fonctions de 1816 à 1823.

A Paris, il fréquente les libéraux : M^me^ de Staël, Albertine de Broglie et son mari, La Fayette, etc. Sa principale mission consistait à obtenir le dédommagement des pertes que le commerce américain avait subies, pendant le Blocus continental, par suite des saisies de cargaisons. La France étant saignée à blanc par les alliés continentaux, le duc de Richelieu fit ajourner le règlement de cette affaire ; ses successeurs opposèrent des atermoiements aux réclamations répétées du ministre américain. Aussi Gallatin, n'aboutissant à rien, demanda son rappel, et se réembarqua le 21 mai 1823. Sous Louis-Philippe, l'affaire des saisies prit un tour aigu, à cause du vote négatif de notre Chambre des Députés et du caractère violent du Président Jackson. Après avoir pesé lourdement sur les relations franco-américaines, elle fut terminée seulement au bout de vingt ans, en 1836.

Ni dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, ni dans le *Congrès de Vérone*, Chateaubriand n'a daigné accorder une mention à Gallatin ; comme l'a remarqué G. Collas, on découvre souvent dans ces Mémoires des

1. *The James Gallatin Diary : a Fraud ?* In *The American historical Review*, LXII, 1957, pp. 878-885.

silences volontaires. Fier de la grande politique française qu'il avait menée pendant son ministère, il mentionnait l'opposition du gouvernement anglais, — il était flatteur d'encourir l'hostilité des vainqueurs de Waterloo, — mais il n'a dit mot des difficultés qu'il eut avec un État qui avait été notre allié.

Fils de la république de Genève, représentant d'une république démocratique, Gallatin n'éprouvait aucune sympathie pour les idées légitimistes de Chateaubriand. Sept jours après la saisie de la *Monarchie selon la Charte*, Gallatin avait formulé ce jugement sévère, en envoyant un exemplaire au Secrétaire d'État Monroe [1] :

Personne n'est dupe du prétendu intérêt pour la liberté dont il a couvert son attaque contre le Ministère. Chacun sait que le parti dont il est l'organe, ne veut ni Charte, ni dispositions constitutionnelles, et que leur objet est le pouvoir, ainsi que la restauration des privilèges et biens dont la Révolution les a privés.

A la fin de 1822, Chateaubriand accepta sa nomination de ministre des Affaires Étrangères. Gallatin fut parmi les hautes personnalités étrangères qui en reçurent de lui la notification. Cette lettre — sans doute, la première qu'il recevait de Chateaubriand — est, comme les suivantes, écrite par un scribe ; seule, la signature est autographe. Le plus souvent il est impossible, dans cette correspondance ministérielle de Chateaubriand, de distinguer ce qui a été préparé par ses bureaux et ce qui est son œuvre propre. Ainsi, dans cette lettre du 30 décembre 1822, la fin est une formule que nos ministres des Affaires Étrangères employaient rituellement dans leurs rapports avec le Gouvernement américain :

... [mes nouvelles fonctions] m'offriront le moyen de concourir avec vous au maintien des relations d'amitié et de bonne harmonie que le Roi a si fortement à cœur d'entretenir avec le Gouvernement des États-Unis.

Le lendemain, Gallatin lui répondait de la même encre et presque avec les mêmes mots. Sachant fort bien le français, il avait rédigé sa lettre dans notre langue. Mais, dans toute sa correspondance officielle avec nos ministres des Affaires Étrangères, il a soin de n'employer que l'anglais.

Malgré ces politesses préliminaires, la correspondance diplomatique que, pendant cinq mois, l'ambassadeur entretint avec le ministre, abonde en récriminations américaines. Avant de les résumer [2], je dois évoquer un curieux épisode de l'émigration française vers les Icaries américaines. A la demande du Garde des Sceaux, le 7 avril 1823, Chateaubriand demande à Gallatin s'il a des renseignements sur un certain Lehuby, suspect d'escroquerie, qui sollicite des souscriptions françaises

1. Cette lettre, que j'ai traduite de l'anglais, m'a été signalée par un fervent chateaubriandiste de New York, M. Wayne Andrews.

2. Je les expose en détail dans le *Bulletin* n° 2 (Nouvelle Série) de la Société Chateaubriand.

pour installer une colonie aux États-Unis, probablement dans le bassin de l'Ohio ou dans celui du Tennessee.

Monsieur,

Un individu nommé Lehuby a répandu avec profusion dans la capitale les exemplaires d'un projet d'établissement d'une colonie du Cotentin ou nouvelle Neustrie.

Le programme annonce que cette entreprise a pour but de fonder une ville qui portera le nom de *Neustria* au milieu d'une nouvelle colonie entre le 35e et le 40e degré de latitude à l'ouest des États-Unis [1].

Pour parvenir à l'établissement de cette colonie, le sr Lehuby propose d'acquérir un vaste territoire dans l'intérieur du continent américain, d'y fonder la ville centrale, de faire bâtir des bourgs et villages de distance en distance, de diviser le territoire dont on aurait fait l'acquisition en grandes propriétés et en fermes, de faire à cet effet les défrichements nécessaires, d'exploiter les mines, les carrières, et d'y établir des moulins et des usines.

La réponse de Gallatin est très instructive :

Paris, 14th April 1823.

Sir,

I had the honor to receive Y. Ex's letter of the 7th instant, requesting me to communicate such information as I may have obtained, respecting a plan of settlement in the U. States by a Sr Lehuby, and to give my opinion of the probability of its succeeding.

Several months ago, a person who must have been the said Lehuby or his agent, called on me and communicated the outlines of a plan of that nature, which appeared to me very extravagant, and of which I gave him freely my opinion. Some time after, in September last, Lehuby wrote me a letter enclosing a printed copy of his prospectus, which left no doubt on my mind that the man must be either destitute of common sense or a swindler. The plan appeared indeed so extremely absurd, and the advantages reserved to himself, to the detriment of the others members of the intended company, so palpable, that I had not conceived it possible that he could make any dupes. Lately, however, several persons have called both on me and on M. Barnet, Consul of the United States at Paris, and stated that they had intended to go to America under Lehuby's auspices and had already made him some advances. They were by both of us advised in the strongest manner to withdraw from the plan and to try to recover the money they had already incautiously paid. I had not thought it proper to enter into a correspondence with that man ; but he addressed a letter to Mr. Barnet, copy of which as well as of the Consul's answer, which was written with my knowledge and approbation, I have the honor to enclose. This is all the positive information I can give on the subject. With Lehuby's character or means I am altogether unacquainted. He, or the person who called on me in his behalf, said, whether truly or not I cannot say, that he had been in the U. States, and knew the country where he intended to make his settlement.

Independent of the special objections applicable to that project, I beg leave to observe that nothing can be more unwise than to purchase in France lands situated in America, since it is impossible in that case to ascertain either the solidity of the title, the quality of the lands, the healthiness of the climate, or any of the other local circumstances which may enhance or lessen their value. Even when the character of the persons who may offer such lands for sale, gives a guarantee that no fraud is intended, it is evident that they cannot have any other motive for that speculation than the hope of obtaining

1. Sans doute, dans le bassin de l'Ohio, ou dans celui du Tennessee.

a higher price for the lands than they could in America ; in other words, a higher price than the lands are worth ; whilst on the other hand, lands really valuable may generally be sold at a higher rate on the spot than at a distance. If persons wish to form settlements in the U. States, it may be given as a general rule that they should never make a purchase until after their arrival there, and without having seen the lands. This indeed seems to have been intended or proposed by Lehuby, but the most implicit confidence in his judgment and integrity was required on the part of those he invited to subscribe to his plan. Experience has also shown that, although individuals may succeed, the extensive undertakings of companies have almost universally failed and brought irretrievable ruin on the emigrants. I think therefore that every scheme of that nature ought to be discouraged.

The public uncultivated lands are sold by Government undiscriminately to Americans or foreigners at the rate of 1 dollar 25 cents p[r] acre (about 7 francs p[r] arpent). But the suggestion of Lehuby that Congress invited or encouraged emigration, is altogether destitute of foundation.

P. S. A copy of Lehuby's letter to the minister of the United States, accompanying his prospectus, is also enclosed.

Les désaccords entre Gallatin, interprète du Secrétaire d'État J. Q. Adams, et le ministre français des Affaires Étrangères, portaient sur les points suivants :

a) Les cargaisons américaines saisies sur l'ordre de Napoléon I[er]. — Le 27 février 1823, Gallatin se plaignait de l'ajournement « indéfini » du paiement des indemnités. Comme ses prédécesseurs, Chateaubriand se garda de régler cette affaire épineuse.

b) L'interprétation de l'article VIII du traité de la Louisiane. — Le gouvernement français en déduisait que les bateaux français devaient avoir, seuls en Louisiane, le traitement de la nation la plus favorisée. Ce que contestait le Gouvernement américain.

c) Les quarantaines auxquelles les bateaux des États-Unis étaient soumis dans les ports français, à cause d'une récente épidémie de fièvre jaune à New-York.

d) Les registres des navires américains abordant en France. — Les Douanes françaises demandaient qu'ils fussent produits, alors que les consuls américains prétendaient les garder par devers eux.

e) La saisie, en 1797, par un corsaire français, du brick américain *Rangers*. — Le gouvernement américain demande une enquête. Chateaubriand répond qu'il n'existe aucun document sur cette affaire, qui s'était passée dans la mer des Antilles vingt-six ans plus tôt...

f) Le monopole français de la pêche sur une côte de Terre-Neuve. — L'Angleterre ayant reconnu, en 1818, les droits des pêcheurs américains sur les côtes de Terre-Neuve, le gouvernement américain protestait vigoureusement contre l'attitude de la marine de guerre française qui, en 1820-1822, avait écarté de la côte les pêcheurs américains. Chateaubriand s'appuyait sur le traité d'Utrecht, confirmé en 1763 et en 1783. Gallatin en niait la validité. Il écrit en janvier, recommence en mars, et, dans un entretien avec Chateaubriand, envisage la possibilité de l'envoi de navires de guerre américains à Terre-Neuve ; d'où

pourrait surgir un grave conflit. Le 2 avril, il invitait Chateaubriand à répondre à sa lettre du 14 mars sur les « actes d'agression » commis par nos navires. Chateaubriand maintint nos droits, qui furent confirmés à Gallatin par notre ministre de la Marine, M. de Clermont-Tonnerre. Mais, le 13 mai, Chateaubriand écrivait à M. de Menou, notre chargé d'affaires aux États-Unis, que les commandants des navires de guerre français avaient reçu l'ordre d'éviter la violence. On sait que ce privilège, qui causa de nombreux incidents franco-anglais, fut aboli au début du xx[e] siècle.

g) La politique française à l'égard de l'Espagne. — Le gouvernement américain préférait les Cortès à la monarchie absolue de Ferdinand VII. Gallatin, dans sa correspondance avec Adams, se montre violemment hostile à l'intervention française ; ses relations avec les libéraux français l'entretenaient dans ces sentiments. Et il ne prévoyait pas de succès décisif pour les troupes françaises.

Il écrit à Adams les 6 et 7 janvier 1823 :

... The french royalists are all united in their hatred of the spanish revolution, and in their wishes to crush it... The language of Mr. de Chateaubriand is the same as that of his predecessor. " We will " says he " do every thing we can to prevent a war, but we think it impossible " : as if Spain thought of attacking them, and as if France was not the aggressor.

h) Les visées françaises dans les colonies espagnoles révoltées.

Ayant demandé, dès la fin de 1822, un congé de six mois, il reçut, le 18 avril, l'autorisation de retourner aux États-Unis. Le 10 mai, il demanda au ministre français ses passeports. Les politesses officielles recommencèrent : Chateaubriand lui exprima, par écrit, ses regrets de voir leurs rapports, « auxquels j'attache un si grand prix », momentanément interrompus. Et il ne manquait pas d'évoquer « les relations de bonne intelligence et d'amitié qui existent si heureusement entre nos deux Gouvernements ». Le 14 mai, il chargeait Gallatin de remettre à M. de Menou une lettre dans laquelle il louait *les lumières*, *l'habileté*, *la bonne foi*, *la profondeur* de ce diplomate. Cet éloge fut mis par Menou sous les yeux d'Adams.

C'était de l'eau bénite de Cour. En fait, Gallatin, convoqué une dernière fois par notre ministre, lui dit les choses les plus désagréables. De cette entrevue nous ne connaissons que le résumé que Gallatin, dès son arrivée à New-York, adressa à Adams[1] :

New York, 24th June 1823.

Sir,

I arrived here this morning, after a passage of thirty-four days from Havre. Nothing had taken place at the time of my departure which altered our relations with France. In a conference with Mr. de Chateaubriand on the 13th ult., I complained of the want of disposition evinced by France to arrange the subjects of difference between the two countries, and of the manner in which the question had been treated by her government, and by him in particuliar. It is unnecessary to repeat to you what was said on the

1. *Writings of Albert Gallatin*, II, 1879, pp. 270-273.

subject of the American claims ; but I dwelt on his last letter to me respecting the fisheries, and told him that if he intended to preserve an amicable understanding with the United States, he must answer the arguments used in support of their claims, instead of simply saying that they did not alter his view of the subject, and, above all, suspend every act of aggression pending the discussion. I also adverted to his not having given any explanation on the subject of the second separate article of the commercial convention, and observed generally that that apparent determination on the part of the French government to avoid every discussion had an unfriendly and offensive aspect, which could not fail ultimately to produce an unfavorable effect on our relations. What I said seemed to produce at least some momentary effect, and Mr. de Chateaubriand sent me, two days after our interview, the enclosed letters for Count de Menou, which may perhaps contain some instructions arising from that conversation. You need not, however, expect anything beyond words, or that justice shall be done in any respect. With respect to the fisheries, although France may abstain from positive aggression, and of this I have no assurances, she will again act as formerly unless fully satisfied that the government of the United States will resist.

I did not leave Mr. de Chateaubriand without adverting to the affairs of Spain. That our sympathies were entirely on her side, and that we considered the war made on her by France as unjust, I did not pretend to conceal ; but I added that the United States would undoubtedly preserve their neutrality, provided it was respected, and avoid every interference with the politics of Europe. Even in the questions connected with South America they had not interfered, and, although their wishes were not doubtful, they had neither excited nor assisted the Spanish colonies. But I had every reason to believe that, on the other hand, they would not suffer others to interfere against the emancipation of America. If France was successful in her attack on Spain, and afterwards attempted either to take possession of some of her colonies, or to assist her in reducing then under their former yoke, I was of opinion that the United States would oppose every undertaking of this kind, and it might force them into an alliance with Great Britain. Mr. de Chateaubriand answered in the most explicit manner that France would not make any attempt whatever of that kind or in any manner interfere in the American questions. If he was sincere, he must have received some hint from the British government similar to mine ; for you may recollect the declaration that the armies and *fleets* of France would be at the disposal of Spain whenever Ferdinand was restored to his former power.

I have spoken in the same manner and as explicitly on that subject to the ambassador of Russia...

On peut s'étonner que Gallatin ait considéré l'intervention de la France en Espagne, où elle était mandatée par les puissances européennes et où les Cortès tenaient prisonnier le roi légitime, comme une guerre faite à ce pays. Au reste, le « droit d'intervention » continue encore maintenant à être pratiqué, ouvertement ou avec hypocrisie, par certaines grandes puissances : qu'on pense aux événements qui se sont déroulés, il y a quelques années, au Guatémala et en Europe...

Mais les États-Unis, dont l'indépendance était si récente, étaient hostiles aux interventions étrangères, et favorables à tout régime libéral. En outre, le projet français, que Richelieu avait conçu dès 1817 et que Chateaubriand reprit avec fracas, d'établir en Amérique espagnole des monarchies bourboniennes était fort mal vu de Monroe et de Gallatin.

Le 26 octobre, Gallatin répondait par un refus au Secrétaire d'État, qui le priait de reprendre son poste. Et, comme Monroe blâmait dans sa lettre l'expédition d'Espagne, l'ancien diplomate poussait le gouvernement des États-Unis à la critiquer publiquement :

It would be gratifying to the people of America, and refreshing to the friends of liberty in Europe, to hear the President of the United States publicly reproving the principle of the Spanish war ; the only objection is that we have been heretofore silent on similar occasions, — on the aggressions of Europe against republican France, on the invasions by France of Switzerland [1], Spain, etc...

Le gouvernement des États-Unis eut la sagesse de ne pas écouter ce conseil. Mais Monroe fit connaître son message présidentiel le 2 décembre. Le retentissement en fut énorme. L'un des articles interdisait aux États européens d'intervenir dans les affaires américaines. Les lettres de Menou à Chateaubriand, en décembre, reproduisent un article de la Gazette nationale de Philadelphie, où une expédition éventuelle de la France en Amérique espagnole était qualifiée de *casus belli*.

Chateaubriand a répandu, surtout dans le *Voyage en Amérique* et dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, des jugements sur les États-Unis et des prédictions dont certaines se sont réalisées. Mais nulle part il n'a mentionné le message de Monroe ; il lui eût été désagréable d'avouer qu'un paragraphe de ce message était dirigé contre ses ambitieux projets concernant l'Amérique espagnole [2].

Raymond Lebègue.

1. On reconnaît là l'ancien citoyen de Genève.

2. *Note complémentaire.* — Le correspondant américain de Gallatin, John Quincy Adams, futur Président des États-Unis, s'était intéressé à Chateaubriand pendant ses séjours à Saint-Pétersbourg et à Gand. Ses écrits étant peu répandus en France, nous croyons utile de signaler deux passages de ses *Memoirs* (II, pp. 292 et 322). Dans le premier, il s'entretient avec le comte Romantzoff de l'interdiction du discours académique de Chateaubriand. Le second contient, sur l'*Itinéraire*, un jugement qui mérite d'être reproduit (de nos jours, on reconnaît les mérites de Chateaubriand botaniste : cf. l'article de M. Sorre dans les *Mélanges Jamati* et celui de G. Chinard dans les *Botanistes français en Amérique du Nord*) : " Nov. 7 [1811]. I continued reading the first volume of Chateaubriand's *Itinéraire*. It is merely a journal — but the journal of a man of genius. He alleges the motives of his journal — to look for scenery for his Martyrs, to visit Greece for the sake of its antiquities, and a religious pilgrimage to *Jerusalem*. This book is a good study for a traveller who wishes to give himself or others an account of what he sees. The two introductory memoirs, and every page of the book, are full of erudition — book-learning. He thinks, he has discovered the ruins of ancient Sparta. He mentions the trees and plants which he met on his way as a *botanist*. He paints with elegance and truth the manners of all the people with whom he converses — Turks, Greeks, Jews, Italians, janissaries, mariners, guides, etc. He reflects, perhaps, too much. "

Enfin, l'article *De l'état de la France du 4 octobre 1811* lui inspire les réflexions suivantes, qu'il adresse, de Gand, le 18 octobre, à Louisa Catherine Adams :

" Mr. Chateaubriand has become a government writer, and there is a long article composed by him published in the *Journal des Débats*, and now circulating over Europe, on the happiness of France since the restoration of the Bourbons. He proposes that Louis le Désiré should be called Louis le *Sage*. It is rather early to pronounce him so emphatically wise, but in the acts of his government hitherto there has generally been a character of discretion well suited to his situation... " (*Writings of J. P. Adams*, 1915, t. V, p. 162).

AN IMAGINARY TRANSLATION OF POE

Whatever reservations certain of Poe's countrymen may have in respect to Poe's own merits as a writer, there can be no doubt that his fame and influence throughout the world during the past one hundred years have been greater and more enduring than those of any other author born in the western hemisphere. It is a generally recognized fact that his European reputation had its start in France and that it was due to the support of Frenchmen like Baudelaire, Mallarmé, and Valéry that his name has become a household word in almost every country in the world.

Such a phenomenon could hardly fail to attract attention, not only from Poe scholars, but from students of comparative literature as well. This has indeed been the case, and a very large number of books and articles have been written on the subject. Unfortunately, not all of them were founded on original research ; some authors have been content to rely on unverified secondary documentation, with the result that errors of fact have been perpetuated and even given the appearance of authority by dint of sheer repetition. This article deals with only one of those errors, which, if not extremely important, had wide-spread repercussions.

The first critical edition of Poe's works to appear in the United States was that published in 1895, with a memoir, critical introductions, and notes, by E. C. Stedman and George Woodberry, two highly-regarded professors of American literature. The last volume contained a bibliography, headed by this note :

> Most of the following titles are given in full, having been taken either from the books themselves or from other trustworthy sources. In some instances where the books were not accessible, it was necessary to rely upon the accuracy of booksellers' catalogues. The foundation of the list is the very careful and complete bibliography, up to its date, of Mr. Eames, as given in Sabin ; but many titles have been added, and a few corrected, with the special help of Mr. S. A. Chevalier, of the Boston Public Library, for whose thorough revision the Editors make grateful acknowledgment [1].

The bibliography is divided into two sections : I. *Titles in the English Language*, and II. *Titles in Foreign Languages*. The second section begins with this item :

1846. Les Contes d'Edgar Poe. Paris, 1846, 12° [2].

Appearing as it did, in the most complete and accurate edition of Poe's works then available, this item had every appearance of reliability. Obviously, it was so regarded by later writers on Poe, beginning

1. *The Works of Edgar Allan Poe.* Chicago, Stone & Kimball, 1895. 10 vols., vol. X, p. 267.
2. *Ibid.*, p. 276.

with Arvède Barine, who, in 1898, referred to the 1846 volume and added the name of its supposed translator :

Les journaux traduisaient ses contes à mesure. Mme Isabelle Meunier en publia un choix en volume à la suite de l'essai élogieux donné par Forgues, le 15 octobre 1846, dans la *Revue des Deux Mondes* [1].

With the impetus thus given it in two countries, the legend of the 1846 volume of translations soon traveled to another, Germany, where in 1902 Louis P. Betz wrote as follows :

Das Aufsehen, das dieser Zeitungsskandal in weiteren Kreisen erregt hatte, wusste eine Madame Isabelle (oder Amélie) Meunier auszunützen, indem sie für verschiedene Zeitungen eine Reihe der originellsten Geschichten Poe's übersetzte, die sie später in einem Bande herausgab [2].

Proof that the various writers on Poe were reading each other's works (albeit not too carefully) is to be found in James A. Harrison's " Biography ", published in the first volume of his variorum edition of *The Complete Works* in 1902 :

. . . the *Revue des Deux Mondes* printed a highly appreciative review of the Tales of 1845, which was followed by Mme Gabrielle Mennier's [sic] translation of the best of them [3].

Two years later, Emile Lauvrière brought out in Paris his doctoral dissertation on Poe, by far the most ambitious study thus far attempted of the American writer's life and works, running to more than seven hundred large pages. Lauvrière was perhaps better acquainted with the literature of his subject than any of his predecessors in France, for he quoted extensively from original American sources, including the Stedman-Woodberry edition. His indebtedness to the latter is shown by the fact that he heads his bibliography of French translations with this item :

Les Contes d'Edgar Poe. Paris, 1846, in-12 [4].

For the next twenty years or so, these same errors were repeated over and over again. In 1909, C. H. Page writes that : " A translation of several of Poe's tales by Madame Meunier was published in 1846 [5] ". Woodberry himself, in a revision of his earlier biography of Poe, accepts the additional details supplied by Barine and others, stating that " ... Isabelle Meunier translated some of his tales in the *Démocratie Pacifique* and other papers, apparently the same collected in *Les Contes*

1. Arvède Barine, *Poètes et Névrosés.* Paris, Hachette, 1913, p. 261, note 2.
2. Louis P. Betz, *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte der neuren Zeit.* Frankfort, Rütter & Loening, 1902, p. 39.
3. *The Complete Works of Edgar Allan Poe.* Ed. James A. Harrison. New York, Thomas Y. Crowell, 1902. 17 vols., vol. I, p. 272.
4. Émile Lauvrière, *Edgar Poe, sa vie et son œuvre.* Paris, Félix Alcan, 1904, p. 726.
5. C. H. Page, " Poe in France ". *The Nation* (New York), LXXXVIII (14 jan. 1909), pp. 32-34.

d'Edgar Poe, Paris, 1846 [1] ". Hubert Matthey follows Barine to the letter when he declares that " A la suite de l'article élogieux de Forgues dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 octobre 1846, Mme Isabelle Meunier publie en volume un choix de ses contes [2] ". The legend spreads even to Sweden, where Gunnar Bjurman dutifully notes that " Den andra Poe-oversättning, som publicerades i bokform Mme Meuniers var den första — var en tysk [3] ". Finally, André Fontainas, in *La Vie d'Edgar Allan Poe*, chimes in with the statement that " Madame Isabelle Meunier traduit plusieurs contes qu'insérèrent *la Démocratie pacifique* et d'autres périodiques avant qu'elle les réunisse en volume en 1846 [4] ".

It was not until 1923 that anyone dared question openly the authenticity of the 1846 volume of Poe translations, which had somehow achieved international and quasi-universal acceptance. In that year, a Swiss scholar, Louis Seylaz, published a thesis on *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, in which he traced the history of the earliest French translations with unprecedented thoroughness. His conclusions on the point which concerns us here are nothing short of epochmaking :

> Le recueil de *Contes d'E. Poe*, par Mme Isabelle Meunier (1846), indiqué par MM. Lauvrière, M. Matthey et Fontainas, est introuvable. En tout état de cause, ce livre ne saurait être daté de 1846, puisque les premières traductions de Mme Meunier sont [...] de janvier 1847. Le *Journal de la Librairie française* des années 1845 à 1850 ne mentionne aucun ouvrage de ce genre. Les quatre grandes bibliothèques de Paris l'ignorent. A notre avis, ce volume est un mythe, et n'a jamais existé [5].

Several years later, in 1927, an American had a word to say on this problem. In his dissertation on *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, Célestin Pierre Cambiaire reached the same conclusions as had Seylaz — unfortunately without informing his readers of the fact that almost all of his own arguments had been taken from the Swiss study [6].

Even before the appearance of the book by Seylaz, a French scholar had become suspicious of the alleged translation of 1846. Léon Lemonnier, who was later to become known as an authority on Anglo-American literature and who was then engaged on a study of the French reception of Poe's works, took the sensible step of writing directly to Wood-

1. George E. Woodberry, *The Life of Edgar Allan Poe*. Boston and New York, Houghton Mifflin, 1909, 2 vols ; vol. II, p. 231, note 1.
2. Hubert Matthey, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française*. Paris, Payot, 1915, p. 19.
3. Gunnar Bjurman, *Edgar Allan Poe*. Lund, Gleerupska Univ. — Bokhandeln, 1916, p. 383. (As quoted by Cambiaire.)
4. André Fontainas, *La Vie d'Edgar Poe*. Paris, *Mercure de France*, 1919, p. 114.
5. Louis Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*. Lausanne, La Concorde, 1923, p. 45.
6. Célestin Pierre Cambiaire, *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York, Stechert, 1927, pp. 18-22.

berry to inquire concerning the justification of the 1846 item in his bibliography. Woodberry's reply was dated 12 December 1918 :

In regard to the matter of which you wrote to me some months ago, I beg to say that I have seen and spoken with the bibliographer who made the list for the edition of Poe referred to, and he has reported that he can find no authority for the alleged Paris edition of the Tales, 1846, 12°. He recollects it as a book " announced " at the time rather than published ; but he can give no authority. I am glad you called the error to my attention ; and, though the edition has passed out of my hands, the copyright having been bought by Scribner and Co. some years ago, I will endeavor to have the item omitted in new printings.

This retraction was printed by Léon Lemonnier in the *Mercure de France* in 1924 and reprinted in his study of *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875* [1], which did not appear until 1928.

With Woodberry's confession in the record, we could perhaps consider the case closed, except for one, perhaps minor, point : Where did he (or his bibliographer) unearth the spurious reference which had led to so much confusion ? No answer to that question has previously been offered, but there can be little doubt that the culprit was John H. Ingram, Poe's indefatigable, but not always judicious, British champion. In the volume, *Edgar Allan Poe, His Life, Letters and Opinions* [2], published only four years before the Stedman-Woodberry edition, Ingram had listed, among the French translations of Poe's tales, this previously unrecorded item :

Les Contes d'Edgar Poe. Paris, 1846, 12mo.

But, as so often happens, the solution of one mystery only leads us on to another : the source of Ingram's error. At this point the trail grows cold and we must abandon it for the time being, at least, with the hope that this account of a bibliographical blunder with ramifications in no less than six different countries will at least serve to point up the danger of leaning too heavily on second-hand references.

W. T. Bandy.

SUR UNE LETTRE D'EDGAR QUINET

L'intérêt de la lettre qu'on va lire vient d'abord de sa date. Janvier 1840 marque, en effet, dans la carrière d'Edgar Quinet, comme il le note lui-même, « un moment important ».

Un an auparavant, le 1er février 1839, il a soutenu à Strasbourg ses thèses de doctorat, — simple formalité, pour justifier son entrée

1. Léon Lemonnier, « Les premiers traducteurs français d'Edgar Poe ». *Mercure de France*, CLXX (15 march 1924), pp. 859-860. — Cf. *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875 : Charles Baudelaire.* Paris, P.U.F., 1928, pp. 187-189.

2. John H. Ingram, *Edgar Allan Poe, His Life, Letters, and Opinions.* London, Ward, Lock, Bowden & Co., 1891, p. 479.

dans l'enseignement supérieur [1] — et on lui a offert un poste à Strasbourg : après quelques hésitations, il a refusé et s'est décidé à accepter la chaire de Littérature étrangère créée à Lyon à son intention, « parce que Lyon était sur le chemin de Paris » [2].

Le 10 avril 1839, par une leçon sur l'*Unité des peuples modernes*, Quinet a inauguré à Lyon un cours qui constitue l'ébauche de ce grand livre méconnu qu'est le *Génie des Religions* et qu'il publiera en 1841. Le succès de son enseignement vaudra à Quinet de quitter très rapidement Lyon pour le Collège de France, où il commencera en février 1842 les cours mémorables qui agiteront Paris à l'égal de ceux de Michelet et de Mickiewicz.

La présente lettre, si spontanée, nous livre un témoignage irrécusable sur son signataire. Edgar Quinet s'y peint tout entier : romantique aux élans passionnés, mais habile aussi à la stratégie littéraire, prompt à l'enthousiasme comme au découragement, fier, non sans quelque naïveté, de son succès oratoire et désireux de le faire connaître, il ne se trouve pas à Lyon depuis un an qu'il rêve déjà de reprendre « son ancienne liberté »...

On notera enfin sa générosité à l'égard de l'infortuné Gustave Planche : bien que son tempérament l'éloigne de « l'exécuteur des hautes œuvres de la *Revue des Deux Mondes* » [3], il suffit que Planche soit dans la misère pour que, malgré ses propres charges [4], Quinet tende une main secourable à l' « adversaire des romantiques ».

La lettre est adressée à Félix Bonnaire. Celui-ci, fils d'un préfet de l'Empire, a été avec ses frères, Florestan et Henri, commanditaire de François Buloz et a largement contribué au lancement de la *Revue des Deux Mondes* [5]. Le 6 mars 1833, Buloz et Bonnaire ont acheté ensemble la *Revue de Paris* [6]. Le 14 août 1839, *La Revue des Deux Mondes* s'est constituée en une société formée de Félix et Florestan Bonnaire, François Buloz et Victor de Mars : Félix Bonnaire est devenu « rédacteur en chef et directeur littéraire avec droit exclusif de choisir les rédacteurs, d'admettre ou de rejeter les articles ». L'association ainsi créée durera jusqu'en 1845.

Ce n'est pas seulement parce que Bonnaire est puissant à la *Revue* que Quinet se tourne vers lui plutôt que vers Buloz : c'est aussi parce

1. Voir l'étude de H. Tronchon, *Romantisme et Préromantisme*, Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1930, pp. 99-109 : *Un romantique en Alsace, E. Quinet à Strasbourg.*

2. Lettre de Michelet à Quinet, dans *Cinquante ans d'amitié*. La nomination de Quinet à Lyon est du 5 février 1839.

3. Le mot est de Balzac, dans la *Physiologie de la presse parisienne.*

4. Quinet vit très modestement à Lyon, 9, rue Jarente. Il a à son foyer, outre sa jeune femme, la sœur de celle-ci, Marie, et le frère de Minna, compromis dans les troubles politiques d'Allemagne et qui finira par s'engager dans la Légion étrangère. Cf. Albert Vales, *E. Quinet, sa vie et son œuvre*, La cause, s. d. [1936], pp. 130-131.

5. Sur Félix Bonnaire, cf. Blaze de Bury, *Mes souvenirs de la Revue des Deux Mondes*, dans *R. internationale*, 10 janvier 1888 ; et aussi M. L. Pailleron, *Fr. Buloz et ses amis, La vie littéraire sous Louis-Philippe*, Paris, 1914.

6. M. Regard, *L'adversaire des romantiques : G. Planche*, Paris, 1956, t. II, p. 85.

qu'il est plus cordial et plus souple que son terrible associé [1]. La stratégie de Quinet s'adresse à « l'homme du monde de l'association » [2].

Il me semblait aussi, mon cher Monsieur, que Buloz, vous et la Revue des Deux Mondes, *vous m'aviez complètement oublié* [1]. *J'ai ici maintenant sur les bras quinze cents auditeurs* [2]. *C'est une bonne raison pour avoir gardé le silence. Vous comprenez tous les inconvénients de cette affluence. Cependant, je pensais bien vous envoyer très prochainement un travail un peu étendu, qui complètera la série que j'ai déjà publiée* [3]. *L'Épopée ou poésie* indienne *manque à cette série. C'est un sujet très neuf* [4]. *Je vous l'enverrai dès que je pourrai respirer* [5]. *Je vous dirai de plus en confidence, à Buloz et à vous, que la vie que je mène ici, malgré tout le succès de mon cours qui passe évidemment mes espérances, ne peut me satisfaire longtemps ; et que si on me laisse à Lyon, je suis décidé de mon côté à ne pas m'y enterrer et à reprendre alors ma correspondance assidue avec la* Revue des Deux Mondes, *et mon ancienne liberté* [6]. *Si la* Revue *le désire sincèrement, je m'y attacherai de nouveau et de tout cœur* [7]. *Mais peut-être êtes-vous déjà embarrassés par le nombre de vos rédacteurs ; vous reste-til assez de place pour que l'on puisse y compter ?*

Je suis affligé comme vous pouvez l'être de l'état maladif de Buloz [8]. *J'espère bien que sa femme est entièrement rétablie. Veuillez me rappeler à son souvenir.*

Vous m'obligerez de dire un mot sur mon cours à la première occasion. Le moment est important. C'est celui où mes affaires vont se décider. La suite en sera pour moi très grave. Je n'ai pas besoin de vous en dire davantage. Une ligne dans la Revue peut d'ici à quelque temps m'être très utile [9].

On a fait courir ici sur Planche des bruits qui, je l'espère, sont faux [10]. *N'y a-t-il donc aucun moyen de lui porter secours ? Nous devrions faire secrètement, entre nous, une souscription et l'envoyer en Italie* [11]. *1.500 fr. pourraient peut-être le sauver, et nous trouverions davantage. Voyez si cette idée a quelque chance ? On pourrait aussi lui attribuer le prix des articles d'un N°, tous* (sic) *le monde s'y prêterait. S'il lui arrive malheur, nous autres écrivains nous nous repentirions de n'avoir rien fait pour lui.*

Adieu, mon Cher Monsieur. Ne m'abandonnez plus si longtemps et croyez à mon sincère attachement.

E. Quinet.

Lyon, le 21 janvier 1840.

Veuillez remercier Ste Beuve de sa note [12].

1. Témoignage analogue de Sainte-Beuve, écrivant le 15 nov. 1839 à A. Houssaye : « Durant l'absence de Bonnaire, c'est Buloz qui tient les rênes, et j'aime mieux m'adresser à Bonnaire, plus débonnaire vraiment à la Muse ». J. Bonnerot, *Corresp. de Sainte-Beuve*, t. III, pp. 173-174.

2. M. L. Pailleron, *op. cit.*, p. 93.

Les Notes qui se rapportent à la lettre de Quinet ont été groupées à la fin de l'article.

NOTES

1. Il est inexact de dire que la *Revue des Deux Mondes* « oublie » Quinet en 1839. Elle a publié, le 15 avril 1839, la leçon inaugurale de son cours de littérature étrangère, *L'Unité des peuples modernes* et, le 15 octobre 1839, un fragment du *Génie de l'Art*, avec une note élogieuse qui promet d'autres pages du même auteur.

2. Dès son inauguration en avril 1839, le cours de Quinet a soulevé une immense curiosité. Devant l'affluence du public, on a dû attribuer au jeune professeur la salle des Assises du Rhône au Palais de Justice. Cf. Lettre à Buloz de Sainte-Beuve rentrant d'Italie, Lyon, 30 juin 1839 : « J'ai vu Quinet ici hier soir et le reverrai aujourd'hui : il est très bien, il prend quelque vacance en ce moment, sa salle de cours étant envahie par des assises. Nous avons causé beaucoup de la *Revue* et de vous »... J. Bonnerot, *Corresp. gén. de Sainte-Beuve*, t. III, p. 113. — A la rentrée d'octobre 1839, le succès sera encore plus vif. Cf. *L'Artiste*, 20 oct. 1839 : « Deux mille personnes se pressaient chaque soir dans la vaste Salle du Palais de Justice pour entendre le jeune professeur, et chacun comprenait ce qu'il pouvait comprendre de ce rêve éloquent d'un philosophe fraîchement débarqué d'Allemagne. Les uns le prenaient pour le prédicateur d'une religion nouvelle, les autres se figuraient qu'ils assistaient aux premières plaidoiries d'un jeune procureur du roi »... — Cf. aussi lettre de Sainte-Beuve à Magnin, 9 déc. 1839 : « J'ai reçu une lettre de Quinet qui a eu une première leçon avec 1.000 ou 1.200 auditeurs ». J. Bonnerot, t. III, p. 194. — Sur l'effet produit par les cours de Quinet à Lyon, voir *Revue du Lyonnais*, t. IX, et l'étude de J. Texte, *La jeunesse de Quinet et son enseignement à Lyon*, Lyon 1907. — Le succès n'a pu cependant vaincre sa timidité ; c'est seulement lorsqu'il parlera au Collège de France qu'il connaîtra « une tranquillité intérieure qu'il n'a jamais éprouvée à Lyon ». *Lettres à sa mère*, t. II, p. 265.

3. Quinet a publié dans la *Revue des Deux Mondes*, les études suivantes :

1831. De l'épopée des Bohêmes, III, 84-97.
1834. Les Poètes de l'Allemagne, I, 353.
1836. De la poésie épique, V, 39. — Homère, VI, 385. — L'épopée latine, VII, 483.
1837. L'épopée française, IX, 23.
1838. De la fable de Prométhée dans ses rapports avec le christianisme.

Ces divers articles constituent une histoire de la poésie épique, dont la thèse centrale s'oppose au système qui voit dans les épopées nationales des œuvres collectives, des manifestations anonymes du génie d'un peuple tout entier.

4. Quinet a consacré à la poésie indienne la courte dissertation qui lui a servi de thèse latine, *De indicae poesis antiquissimae natura et indole*. — Il participe aussi au mouvement général de curiosité qui pousse écrivains et penseurs vers l'Orient et que Raymond Schwab a appelé — utilisant le titre donné par Quinet en 1841 à l'un des chapitres essentiels du *Génie des Religions* — « la Renaissance orientale ». — Cf. Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, 1950 (sur Quinet, pp. 292-309).

5. Le travail promis ici par Quinet paraîtra dans la *R. des Deux Mondes*, à la fin de 1840, sous le titre *De l'épopée indienne*.

6. Quinet n'a jamais eu l'intention de demeurer plus de deux ans dans une Faculté de province. Cf. *Corresp.*, t. II, pp. 311-2. « La province est pour moi une terre mille fois plus étrangère que le Caucase », écrit-il à Michelet avant même de rejoindre Lyon. *(Cinquante ans d'amitié.)* Il affecte la satisfaction auprès d'indifférents, presse par exemple Didier de l'imiter. Didier note dans son journal, le 29 septembre 1839 : « Quinet m'offre de me faire le doctorat à Lyon d'une manière toute bénigne ; j'ai répondu à Quinet que mes opinions politiques m'interdisaient cette recherche ». Cité par J. Sellards, *Dans le sillage du romantisme*, Paris, 1933, p. 167. — Mais il ne peut cacher son ennui aux Lyonnais, qui en sont froissés. Cf. lettre de Z. Collombet à Sainte-Beuve, en déc. 1839 : ... « Quinet s'ennuie et voudrait Paris, ou plutôt l'Allemagne avec quelque 10.000 francs de rente, le vœu de bien des mortels... Je ne lui vois, soit dit entre nous, ni beaucoup de cœur, ni grande franchise ». J. Bonnerot, t. III, p. 196. — Dès le 15 octobre 1840, Quinet s'installe à Paris, 32, Bvd Montparnasse, avant même d'être nommé au Collège de France, le 30 juillet 1841.

7. Encore que, sur bien des points, Quinet soit en désaccord avec Buloz, le directeur de la *R. des Deux Mondes* tient à sa collaboration, qui a contribué au succès de la publication dès ses débuts. Cf. A. Vales, *E. Quinet, sa vie, son œuvre*, pp. 95-96. Sur les rapports de Quinet avec Buloz, cf. Marsan, *La bataille romantique*, Paris, 1912, pp. 219-233, et M.-L. Pailleron, *La vie littéraire sous Louis-Philippe*, pp. 66-80.

8. Buloz a eu en 1839 une très grave crise de rhumatismes articulaires. Cf. lettre de Sainte-Beuve à M. et M^me^ Juste Olivier, 6 janvier 1839 : « Buloz est au lit depuis 15 jours, pris dans tous les membres et incapable de tout soin : on craint qu'il n'en ait pour des mois. En attendant, le gouvernail flotte un peu. » J. Bonnerot, t. III, p. 24. — Voir aussi les mois.

lettres de Mme Buloz, publiées par M.-L. Pailleron, *La Revue des Deux Mondes et la Comédie Française*, Paris, 1920, pp. 71-73.

9. Quinet sait qu'il doit en partie sa nomination à la puissance qu'est devenue la *R. des Deux Mondes*. Buloz s'est, en 1838, rapproché du pouvoir et bénéficie des faveurs du gouvernement. Cf. l'article du *Charivari*, 17 octobre 1838, sous le titre ironique *Une feuille littéraire transformée en feuille de bénéfices*.

« Voici la liste des grâces accordées à la *Revue des Deux Mondes :*

M. Buloz, nommé commissaire royal près le Théâtre Français.

M. Loève-Veimars, nommé secrétaire d'ambassade.

M. Lerminier, nommé maître des requêtes.

M. Edgar Quinet, nommé professeur de littérature étrangère à la Faculté de Rennes.

M. Gustave Planche, nommé professeur de littérature anglaise à la Faculté de Bordeaux.

M. Marmier, nommé professeur à la Faculté de Montpellier.

M. Alfred de Musset, nommmé bibliothécaire au Ministère de l'Intérieur.

On ne dit pas ce qu'a obtenu le portier de l'établissement »... (Cité par M. Regard, *L'adversaire des romantiques*, t. I, p. 233). Quinet sera nommé à Lyon, Marmier à Rennes, et Planche n'obtiendra aucun poste : mais sous ces réserves, le journal humoristique est bien informé...

10. Sur G. Planche, voir M. B. Bras, *Gustave Planche, sa vie, son œuvre*, Paris, 1936 ; et surtout l'excellente thèse de M. Regard, 2 vol., Paris 1956. — L'année 1839 est une année obscure dans la vie de G. Planche. Il écrit peu, en dehors de sa collaboration à l'*Artiste*, et a cessé de travailler pour la *R. des Deux Mondes*, à laquelle il ne donne rien entre le 15 avril (article sur Sandeau) et le 15 septembre (article sur *Lélia*). — Il est malade et cherche à dissimuler sa profonde misère, si bien que, note l'*Artiste* du 19 janvier 1840, les mauvaises langues font courir le bruit de son suicide.

11. Planche va partir pour l'Italie, mais sans avoir besoin de la souscription suggérée par Quinet. Son père, avec lequel il était pratiquement brouillé, meurt le 7 mai 1840, et Planche perçoit dans la succession une assez forte somme, qui lui permet d'aller voir Naples, Rome et Florence. Il part pour l'Italie en septembre 1840 et n'en reviendra à Paris qu'en juillet 1845.

12. Je ne vois pas à quoi fait allusion le post-scriptum de Quinet. On connaît une lettre de Sainte-Beuve à Quinet, du 1er décembre 1839 : « Certainement, mon cher Quinet, je ferai la note pour la *Revue*. Si vous m'aviez indiqué sur quoi roulait ce premier discours, j'aurais pu la faire plus précise : mais je toucherai les points qui nous sont aussi chers qu'à vous... » J. Bonnerot, III, 185. — Mais les livraisons de la *Revue* du 15 décembre 1839, du 1er et du 15 janvier 1840, ne contiennent aucune note de Sainte-Beuve sur Quinet. — Peut-être Quinet a-t-il été flatté de l'allusion faite à ses travaux dans l'article de Sainte-Beuve sur *Les journaux chez les Romains de Leclerc* (livraison du 15 décembre 1839). Sainte-Beuve y discute les théories allemandes qui, comme celles de Niebuhr, ne veulent voir que mythologie dans la haute antiquité : « De ce qu'il y a des fables, ce n'est pas raison de tout rejeter » — et il approuve la mesure et la prudence dont fait preuve Quinet en la matière. — (Article recueilli dans *Portraits Contemporains*, t. II, p. 352). — Sur les relations de Sainte-Beuve et de Quinet, voir H. Monin, *Cinq lettres de Sainte-Beuve à Quinet*, *R. H. L. F.*, 1913, pp. 667 et suiv. et l'édition, par V. Giraud, de *Mes Poisons*, Paris, 1926, pp. 114-6 et 142-3.

Jean Gaulmier.

GÉRARD DE NERVAL AND HEINRICH HEINE

In July and September 1848 the *Revue des Deux Mondes* published a translation by Gérard de Nerval of poems by Heinrich Heine, introduced by an account of the German poet and his work. Nerval was already well-known for his translation of Goethe's *Faust* (1828), of poems by other German writers, and of prose extracts from Hoffmann. He was approached by Renduel in 1834, but declined to translate Heine's poems for him [1], — presumably for the six-volume French

1. Letter published in *Gérard de Nerval, Œuvres*, I, ed. by Albert Béguin and Jean Richer, Bibl. de la Pléiade, 1952, p. 760.

edition of Heine, of which only volumes II-VI in fact appeared, and volume I, which should have contained the poetry, was never issued. In 1840 however Nerval wrote to Heine from Brussels about some translations, confessing that he was in difficulties, " mais comme vous m'avez promis votre aide, j'ai laissé comme je vous disais, les points les plus graves pour vous les soumettre... " [1] The 1848 translations were in fact the fruit of a long collaboration between the two poets, which did not end with this publication : Alfred Meissner notes that at the time of his last visit to Heine in 1854, Heine was engaged in translating his poems into French, with the help of Nerval, who spent some hours at his bedside every morning [2]. Heine and Nerval were thus more or less intermittently engaged on this work over a period of thirteen years at least. This constitutes a prolonged and intimate contact, which was strengthened by their deep mutual friendship.

Heine's friends have borne eloquent witness to his affection for Nerval. " Er war vielleicht der einzige, den Heine aufrichtig geliebt hat, und dem er alles, selbst das Geheimste, anvertraute " (Schmidt-Weissenfels) [3]. " Nervals unglückliches Ende durch Selbstmord hat Heine, wie er selbst gestand, als das schwerste Schlag getroffen. ' Er war mir ein Freund ', sagte er, ' wie ich seit fünfundzwanzig Jahren in Frankreich keinen besessen. Ich glaubte nicht, das ich seinen Verlust so lange überleben würde ! ' " (Stahr und Lewald) [4]. Meissner says that in the course of the work on the *Buch der Lieder*, Heine had become very fond of Nerval, and notes also Nerval's devotion to Heine : " Als ich von Heine — es war zum letztenmal in diesem Leben — Abschied nahm, sass Gérard de Nerval an seinem Bette. Das war eigentlich symbolisch, Gérard de Nerval war in der Tat der letzte Freund, der bei ihm zurückblieb. " [5]

This friendship rested on a profound mutual sympathy. " ' Je me vois en lui ', soll Heine von ihm gesagt haben. " [6] Heine wrote of Nerval : " Cette âme était essentiellement sympathique, et sans comprendre beaucoup la langue allemande, Gérard devinait mieux le sens d'une poésie écrite en allemand que ceux qui avaient fait de cet idiome l'étude de toute leur vie... " [7] It was true that Nerval's knowledge of German was deficient. In 1839, he had written to his father from Vienna : " J'ai à prendre un maître d'allemand pour m'aider dans ce que j'ai à faire, attendu que, comme tu sais, je ne sais pas encore autant l'allemand que l'on croit... " [8] He gaily admitted these shortcomings again in 1850 :

1. *Ibid.*, p. 828.
2. See H. H. Houben, *Gespräche mit Heine*, Potsdam, 2nd ed., 1948, p. 967.
3. See Houben, *op. cit.*, p. 754.
4. *Ibid.*, p. 1050.
5. *Ibid.*, p. 981.
6. L. P. Betz, *Heinrich Heine in Frankreich*, Zürich, 1895, p. 35.
7. Heine, *Poëmes et Légendes*, Paris, 1892, Préface, p. VII.
8. *Œuvres I*, p. 786.

Dès que je prends pied de l'autre côté du Rhin, je fredonne aussitôt le *tirily* joyeux que chantait Henri Heine en voyant l'Italie, — et j'oublie un peu le français, bien que je ne sache pas beaucoup l'allemand. J'ai appris cette langue comme on étudie une langue savante. ... Peut-être pourrais-je prouver à tel Allemand que je sais sa langue mieux que lui, — mais rien ne me serait plus difficile que de le lui démontrer dans sa langue... [1]

Despite this, Nerval was Heine's favourite translator, the only one he acknowledged in the collected edition of his translated poems. The sympathy between them was obviously something that Heine valued greatly.

The relationship has not however been studied from Nerval's point of view. There has been to my knowledge, apart from Mlle Gisèle Marie's biographical introduction to the Tallone edition of Heine's poems (Paris, 1946), only one extended study of the translations : that of Daniel-A. de Graaf, which is concerned chiefly with the *Intermezzo* and consists largely of a detailed examination of the idiosyncrasies and errors in translation, which are not in themselves very revealing. De Graaf [2] commends the portrait-sketch of Heine and the analysis of his style, and quotes Nerval's remark : " Les mots chez lui ne désignent pas les objets, ils les évoquent ", — of which de Graaf comments : " ainsi, dès 1848, Nerval a prédit le symbolisme ". The influence of these translations on French literature is affirmed by Betz, who gives examples of " echoes " of Heine, particularly in Verlaine, which may reasonably be traced back to Nerval's version [3]. Hirth has similar observations, and attributes the marked influence of Heine on French literature of the second half of the 19th century to the translation of the *Nordsee*, made accessible by " Gérard de Nervals lyrische, Heine kongeniale Meisterschaft " [4].

The question of the influence of Heine's work on Nerval himself is only touched on by de Graaf : he suggests that the passage referring to woman as " la chimère de l'homme " prefigures Nerval's later work. De Graaf is chiefly concerned with the introductory articles as an example of Nerval's critical acumen, and with establishing that " chez lui la lucidité le dispute à la mysticité ". He does however suggest, without amplification, that " on peut même aller jusqu'à entrevoir, dans le portrait de Heine où ce mélange a été relevé, un auto-portrait de Nerval ".

Betz is more sanguine, but not more convincing :

Von Heines Manier und Einfluss zeugen ferner die geist- und humorvollen, in musterhafter Sprache verfassten ' Voyage en Grèce ' und besonders ' Voyage en Orient '... In seinen Liedern... ist Inspiration deutscher Lyrik leicht erkennbar. Der specifische Einfluss Heinescher Poesie ist hier schwer zu unter-

1. See, *Œuvres*, II, pp. 1438-9, n. 2.
2. ' Gérard de Nerval Traducteur de Henri Heine ', in *Les Langues Modernes*, mars-avril 1955.
3. Betz, *op. cit.*, p. 200.
4. Fr. Hirth, *Heinrich Heine und seine französischen Freunde*, Mainz, 1949, p. 110.

scheiden. Gleichwohl erinnert manches an Heines Art, wie z. B. das Gedicht ' La cousine ' [1].

Jeanine Moulin derives Nerval's image of the rose in " Artémis " from " une poésie du Romancero de Heine, ' Le Rêve et la Vie ', qui influença Nerval dans le choix du titre : *Aurélia ou le Rêve et la Vie* » [2]. (This poem, " Traum und Leben ", is one of the " Romanzen " from " Junge Leiden ", and not from the Romancero). Peter Quennell thinks the episode of Brisacier *(Les Filles du Feu)* " is probably indebted, not so much to Scarron's tedious novel, as to the eloquent declamatory passages of Heine's *Reisebilder* " [3], — which passages, is not specified. I find only one definite suggestion : Gilbert Rouger [4] thinks the image of the " soleil noir " in " El Desdichado " is derived, not only from " l'orbite sombre " of Jean-Paul's " Songe ", and the dark star of Dürer's *Melancholia*, but also from Heine's " Le Naufragé ", which appears in the 1848 translations : " Dans son doux et pâle visage... rayonne son œil semblable à un *soleil noir* ".

The 1848 text contains, in my opinion, other images which made their way into Nerval's own work. " Le Naufragé ", with its image of the " soleil noir ", continues with the curious metaphor of the poet drinking intoxication from his beloved's eye : " Noir soleil, combien de fois tu m'as versé les flammes dévorantes de l'enthousiasme, et combien de fois ne suis-je pas resté chancelant sous l'ivresse de cette boisson ! Mais alors un sourire d'une douceur enfantine voltigeait autour de ses lèvres... " This metaphor reappears in " Myrtho " (1854) :

> C'est dans ta coupe aussi que j'avais bu l'ivresse,
> Et dans l'éclair furtif de ton œil souriant...

I would suggest that the poem " Horus " (1854) has some affinity with Heine's " Les Dieux grecs ". The parallels are striking ; in Heine we find :

> Voici Kronion, le roi du ciel ; les hivers ont neigé sur les boucles de ses cheveux, de ces cheveux célèbres qui, en s'agitant, faisaient trembler l'Olympe ;

and in " Horus " :

> Le dieu Kneph en tremblant ébranlait l'univers...
> Tous les frimas du monde ont passé par sa bouche...
> C'est le dieu des volcans et le roi des hivers !

" Le dieu des volcans " (Hephaestus or Vulcan) appears in Heine's poem also : " Hephaïstos semble encore plus sombre, et véritablement le boiteux n'empiète plus sur les fonctions d'Hébé et ne verse plus, empressé, le doux nectar à l'assemblée céleste... " Nerval has simply telescoped the two images and conferred on Kneph the attributes of both Kronion, the wintry god, and Hephaïstos, the lame fire-god :

1. Betz, *op. cit.*, p. 305.
2. *Exégèses des Chimères*, Genève, 1949, p. 59, n. 1.
3. *Baudelaire and the Symbolists*, London, 2nd rev. ed., 1954, p. 60.
4. *En Marge des Chimères*, Cahiers du Sud, 292, 1948.

Attachez son pied tors, éteignez son œil louche,
C'est le dieu des volcans et le roi des hivers !

The pattern of replacement and renewal — of the death of the old gods and the crowning of the new — is implicit in both poems. Heine links it with the figure of Kronion : " Il tient à la main sa foudre éteinte... les dieux eux-mêmes ne règnent pas éternellement, les jeunes chassent les vieux, comme tu as, toi aussi, chassé jadis tes oncles les Titans et ton vieux père, Juppiter parricide. " In " Horus " the lame god is dying, derided and rejected by Isis, who pledges herself to the new god who is to take his place :

... Il meurt, ce vieux pervers...
L'aigle a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle,
J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle...

It may perhaps be not too fanciful to see in Heine's poem " La Paix ", with its image of " une cité resplendissante ", where " à travers les rues claires et resplendissantes se promènent des hommes vêtus de blanc ", a glimpse of that " Ville mystérieuse " of " Aurélia " [1], a place " aéré, vivant, traversé des mille jeux de la lumière ", where all the young men were robed in white, and the girls and children in white embroidered with rose. There is a bond of love between all the souls in Heine's city : " lorsque deux personnes se rencontrent, elles se regardent d'un air d'intelligence et, dans un tressaillement d'amour et de douce renonciation, elles s'embrassent au front et lèvent les yeux vers le cœur radieux du Sauveur, vers ce cœur qui est le soleil... " The German text has " des Heilands Sonnenherzen " ; Nerval's version reminds one of his uncle's answer to the boy's question about God : " Dieu, c'est le soleil " [2]. Nerval's mountain-city is also linked with childhood memories ; he found in it " une famille primitive et céleste, dont les yeux souriants cherchaient les miens avec une douce compassion " ; the young girls inspired in him " une sorte d'amour sans préférence et sans désir, résumant tous les enivrements des passions vagues de la jeunesse ". These are the young girls he knew in his childhood : " J'étais toujours entouré de jeunes filles... " [3] The city itself recalls his description of Pontoise, which he had known as a boy, with its " aspect patriarcal " [4]. It is interesting to observe that Gérard in some measure substituted his own mental image for Heine's in his translation of this poem : the words " une cité resplendissante ", " les rues claires et resplendissantes ", do not appear justified by the German text, which has " in hochgetürmter, Ragender Stadt ", and " die reinen, hallenden Strassen ". Did Gérard perhaps confuse " hallenden Strassen " with " hell " and " strahlend " (" bright ", " streaming with light ") ? The error would in any case indicate that his own mental image was bathed in a brilliant

1. *Œuvres*, I, p. 370, ff.
2. *Œuvres*, I, p. 394.
3. *Promenades et Souvenirs*, *Œuvres*, I, p. 157.
4. *Ibid.*, p. 160.

light, the light perhaps of the " Sonnenherz ", " ce cœur qui est le soleil ".

There is further evidence that the city in " Aurélia " has its counterpart in the *Nordsee* translations : in his vision Nerval sees a child playing on the ground " avec des cristaux, des coquillages et des pierres gravées ". Curious toys for a mountain-city. But in the very next poem after " La Paix ", the " Salut du Matin ", one reads : " je crois voir les rêves de mon enfance scintiller à la surface de tes vagues, et il me revient de vieux souvenirs de tous les chers et nobles jouets, de tous les brillans cadeaux de Noël, de tous les coraux rouges, des perles et des coquillages dorés que tu conserves mystérieusement dans des coffrets de cristal ! " Here we have toys, crystal and shells, again in the context of dreams of childhood.

Now there is no point in recording such apparent borrowings if one does not enquire how and why the borrowing took place. Why did Nerval retain these images and what compelled him to bring them again to light ? One particularly striking example of such a borrowing gives, I think, a clue to the nature of the process as it concerns Nerval and Heine.

In Heine's " Memoiren " [1] occurs the following passage, relating to his uncle, Simon van Geldern, " das bravste und edelmutigste Herz, das ich hier auf Erden kennen lernte " :

> er stellte zu meiner Verfügung seine eigene Bibliothek... und er erlaubte mir sogar, auf dem Söller der Arche Noä (the name of the house) in den Kisten herumzukramen, worin sich die alten Bücher und Skripturen des seligen Grossvaters befanden... Zu den Antiquitäten der Dachkammer gehörten auch Weltkugeln, die wunderlichsten Planetenbilder und Kolben und Retorten, erinnernd an astrologische und alchimistische Studien. In den Kisten, unter den Büchern des Grossvaters befanden sich auch viele Schriften, die auf solche Geheimwissenschaften Bezug hatten...

Students of Nerval will recognise " La Bibliothèque de Mon Oncle ", which serves as introduction to " Les Illuminés " (1852), — that famous library whose contents have formed the subject of so much conjecture by some critics, while others have doubted the existence of " la masse énorme de livres entassés et oubliés au grenier " [2].

Heine's " Memoiren " were not published in the poet's lifetime, but there is evidence that Nerval was acquainted with them. Many of Heine's visitors saw the great pile of manuscript by his bedside ; this was the work nearest to Heine's heart, and it seems inevitable that so close a friend as Nerval would often have seen the sheets with their sprawling, enormous script, painfully set down by the paralysed Heine. Better still, Meissner records that in 1850 Heine pointed out the Memoirs to him and said that parts of them were ready for publication, including one extract shortly to be published : " doch zuerst in französischer Übersetzung. Gérard de Nerval hilft dabei

1. *Elsterausgabe*, vol. VII, p. 470, ff.
2. *Œuvres*, II, p. 937.

mit " [1]. (The passage, under the title " Les Aveux d'un Poète ", appeared in the *Revue des Deux Mondes*, September 1854 ; the translator's name is not given).

" Dieser Oheim war es nun, der auf meine geistige Bildung grossen Einfluss geübt ", says Heine ; and Nerval echoes him : " un de mes oncles qui eut la plus grande influence sur ma première éducation... " [2]. The thought of two maternal uncles with esoteric libraries in the attic strains credulity a little ; but the idea of a similar emotional pattern is perfectly credible. I would suggest that Nerval recognised, consciously or not, the emotion implicit in Heine's words, and absorbed immediately the image of the boy in the attic. This image re-emerged when he later came to explain his interest in the esoteric and the bizarre. In " La Bibliothèque de Mon Oncle ", Nerval feels obliged to use this childish initiation as an excuse, and to apologise for his youthful indiscretion in absorbing " cette nourriture indigeste ou malsaine pour l'âme " ; the fear of his reputation as a mad poet is at work here, but also, I surmise, a conflict, which forbade him as yet to acknowledge that he found it easier to feel affection for his uncle than for his father — as Heine very obviously did also. Only in " Aurélia " does Nerval's uncle find his proper expression as a kind of spiritual guide and mentor, regarded with respect and affection. Meanwhile, Nerval had obviously been impressed by the similarity of Heine's experience and his own.

This pattern of recognition, absorption and re-statement lies also, I believe, behind the other examples I have quoted. In the case of " Les Dieux grecs ", for instance, it was noted that Nerval absorbed the images of Kronion and Hephaïstos and, when he came to write " Horus ", linked them together and related them to the underlying theme of replacement and renewal. Here again the emotional themes provide the stimulus for this process : Heine made Kronion particularly representative of the " death of the god " theme ; but Hephaïstos (" le boiteux ") was lame, — as was Dr. Labrunie, Nerval's father. Sebillotte [3] has suggested that this pattern of replacement and renewal, the essential condition of adulthood, was one which Nerval was personally unable to achieve ; this complex he calls " le refus d'identification au père ". Thus Nerval recognised Heine's images as images also of his own most secret emotions : those connected with his father, for whom he felt, all his life, a subtle mixture of hate and love, the most profound resentment and the most genuine respect. As Heine also for his Greek gods : " Je ne vous ai jamais aimés, vieux dieux ! Pourtant une sainte pitié et une ardente compassion s'emparent de mon cœur, lorsque je vous vois là-haut, dieux abandonnés... " It was many years before Nerval drew forth these images from what Livingston Lowes calls " the subliminal deep " ; but from the time of his contact with this

1. Houben, *op. cit.*, p. 729.
2. *Aurélia*, *Œuvres*, I, p. 393.
3. L.-H. Sebillotte, *Le Secret de Gérard de Nerval*, Paris, 1948.

poem, the fire-god image became a part of his personal symbolism, finding its idealised expresssion in Adoniram, its contrary in " Horus ", and its final, truly ambiguous form in the Double of " Aurélia ". Similarly, the concept of the " celestial city " seems to have appealed to Nerval by virtue of its image of a bond of loving souls, " une famille primitive et céleste ". It reminded him of the peaceful, love-filled environment of his childhood, and consciously or not, he absorbed the images Heine used in speaking of his own early memories.

From all this it appears that only those images which could immediately find a place in some pre-existing emotional pattern would have force for Nerval. There is nothing strange in this : it is the way in which poetry conveys a meaning to all of us. What is interesting is that Heine's images seem in some way to have made subconsciously explicit to Nerval what was previously obscure in his own mind, so that when he finally entered the phase of liberation, — " l'âge critique " as he called it [1], — the experiences he began to recall and record shaped themselves to Heine's patterns. " Les souvenirs d'enfance se ravivent quand on a atteint la moitié de la vie. — C'est comme un manuscrit palimpseste dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques ", he wrote [2]. I would suggest that the catalyst in this " chemical process " was the contact with Heine and with Heine's works.

Nerval seems always to have needed some kind of model for his spiritual life. " J'arrange volontiers ma vie comme un roman ", he admits [3]. This need is evident in his portrait of Restif de la Bretonne, as Richer notes : " c'est surtout lui-même que Nerval cherche à travers les aventures de Nicolas et il insiste sur les épisodes qui rejoignent ses propres expériences " [4]. He insisted also on what little likeness there was between himself and his father : " plus j'avance en âge, plus je sens de toi en moi ", he wrote to Dr. Labrunie [5]. I believe that he likewise shaped himself to Heine's pattern in many respects. He insisted on the similarity of their experience of love, and Schmidt-Weissenfels quotes Nerval as saying of himself and Heine : " Wir litten beide an einer Krankheit ! Wir sangen beide die Hoffnungslosigkeit einer Jugendliebe tot, wir singen noch immer und sie stirbt doch nicht ! " [6] If, as de Graaf suggests, Gérard's portrait of Heine reads like " un auto-portrait de Nerval ", it was because he saw himself in Heine. Dédéyan has made a similar observation : " Gérard de Nerval, commentateur de Heine, peut voir en lui un autre lui-même et y trouver l'illustration de son propre univers de rêve. " [7]

1. Letter to Dr. Labrunie, *Œuvres*, I, p. 1083.
2. *Angélique*, *Œuvres*, I, p. 211.
3. *Lettres à Jenny Colon*, *Œuvres*, I, p. 726.
4. *Œuvres*, II, p. 1473, n. 1.
5. *Œuvres*, I, p. 1066.
6. Houben, *op. cit.*, p. 408.
7. Ch. Dédéyan, *G. de Nerval et l'Allemagne*, I, Paris, 1957, pp. 182-3.

I believe Heine's Memoirs and poems may have been a liberating factor for Nerval, inducing him to return to his own childhood and seek in it the clues to his own problems and the sources of his emotions. His discoveries then naturally became linked with Heine's images. This kind of " imitation " is not plagiarism, but a natural process repeated in every child with respect to every parent ; a process moreover which does not end with childhood, for we are all in some degree dependent on the interpretation of the experience of others for the enlightenment of our own confusions. In Nerval this need seems to have been stronger and longer-lasting than in most men. If he was the last of all Heine's friends to abandon him, — and he left him only to die, — it was perhaps because he had most need of Heine.

Norma Rinsler.

UN BILLET DE ZOLA A TOURGUÉNEV

Alors que les lettres de Tourguénev à Zola sont bien connues (Elie Halpérine-Kaminsky en a publié 55 dans son livre sur *Ivan Tourgueneff d'après sa correspondance avec ses amis français*, 1901), l'édition Bernouard ne donne que trois lettres du romancier français à son ami russe. La Bibliothèque Lénine, à Moscou, possède un billet dont voici le texte. Il peut servir à préciser certains points de chronologie.

Marcel Girard.

Paris, 1er octobre 74.

Mon Cher Tourguénieff,

Il m'est malheureusement impossible d'aller vous voir demain à Bougival. En ce moment, je mets une pièce à la scène [1] ; et toutes mes après-midi sont prises.

Mais ne puis-je faire le voyage à mon gré, un des jours de la semaine prochaine ? M'autoriserez-vous également à mener Charpentier avec moi, si le voyage ne l'effraye pas ? Dans le cas où les choses pourraient marcher ainsi, ne vous donnez pas la fatigue de me répondre. C'est une chose entendue. Ce serait pour lundi, mardi ou mercredi, à l'heure que vous m'indiquerez.

J'aurai le plus vif plaisir à vous serrer la main.

Cette gueuse de goutte ne veut donc plus vous lâcher !

A vous bien affectueusement

Emile Zola [2]

21, rue Saint-Georges
(Batignolles).

1. Il s'agit des *Héritiers Rabourdin*.
2. Le 7 octobre, dans une lettre à Flaubert, Zola écrit : « J'ai déjeuné avec Tourgueneff qui va mieux ».

UNE LETTRE INÉDITE D'ANGELO DE GUBERNATIS A VICTOR GIRAUD

En marge des pages que M. Jacques Vier a consacrées, dans la *Revue de littérature comparée* d'avril-juin 1958, au livre de M. Petre Ciureanu, *Renan, Taine et Brunetière à quelques amis italiens*, et de la lettre de Brunetière à De Gubernatis (10 février 1903) dont il cite quelques lignes, que l'on nous permette d'inscrire celle que l'écrivain italien adressait l'année suivante à Victor Giraud, qui venait de quitter sa chaire de Fribourg-en-Suisse pour la *Revue des Deux Mondes*, dont il sera secrétaire pendant trente-cinq ans.

Rome, le 26 8bre 1904.

Cher Collègue et Confrère,

Votre livre d'abord sur l'inépuisable et mystérieux Chateaubriand [1], et maintenant votre bonne et chère lettre me touchent et m'obligent.

Je suis heureux de la sympathie que vous témoignez à mon œuvre [2] ; il y a d'autres Dictionnaires d'Écrivains ; mais le nôtre est soutenu par une idée maîtresse, qui nous servira de guide et de ralliement.

Je félicite la *Revue des Deux Mondes* de vous avoir attaché à son secrétariat ; le choix ne pouvait être plus intelligent : et je vous suis reconnaissant de votre bonne intention d'y prôner le Dictionnaire des Latins. La *Revue des Revues* l'a déjà signalé ; si la *Revue des Deux Mondes* ajoute sa bénédiction apostolique, il y a bonne chance d'un parfait accueil en France à mon œuvre de lumière.

Si vous êtes déjà entré en fonction, je puis vous prier d'un petit service. Il y a maintenant deux ans, que M. Brunetière garde un essai de moi sur Sacountala et la Griselda de Boccace ; l'année passée, au mois de janvier, il m'avait fait promettre que dans quelques jours, je recevrai[s] les épreuves ; puis on m'a oublié ; si on n'a plus l'intention de publier mon essai, pour lequel j'avais donné ample autorisation de retrancher ce qui pourrait ne pas convenir, j'espère que l'on me renverra ma copie [3].

Bien à vous

Angelo De Gubernatis.

Je puis envoyer autre chose à la *Revue des Deux Mondes* ; mais tant qu'on laisse à la porte ma pauvre Griselda, je n'enverrai rien.

Ces lignes sont écrites au dos d'une carte dont l'autre côté s'orne d'une double illustration. En haut, à l'occasion du *Giubileo d'Angelo De Gubernatis* (7 avril 1900), un amour écarte des deux mains des marguerites, parmi lesquelles le visage de l'écrivain est sept fois reproduit : Chieri, 1860, Firenze 1865, Pietroburgo 1876, Firenze 1881, India 1885 (De Gubernatis est vêtu en sage du Gange), Gerusa-

1. Le livre de Victor Giraud, *Chateaubriand. Études littéraires*, venait de paraître en 1904, chez Hachette.

2. Il s'agit ici du *Dictionnaire international des écrivains du monde latin*, in-4°, xii-1506 pages, qui allait paraître à Rome en 1905. Victor Giraud ne consacrera pas d'article à cet ouvrage.

3. L'article malchanceux ne paraîtra pas dans la *Revue des Deux Mondes*. Il est à présumer qu'il se rapportait à un dessein que De Gubernatis réalisera trois ans plus tard : *La Poésie amoureuse de la Renaissance italienne*. Rome, 1907.

lemme 1898 (De Gubernatis est debout dans un ample burnous), Roma 1899. En bas, l'avers et le revers de la médaille d'or « offerta delle donne italiane ad Angelo De Gubernatis », avec la devise : « Luce intellettuale piena d'amore ». Sans doute, cette devise chatouillait-elle le bout de sa plume, tandis qu'il appelait la bénédiction de la *Revue des Deux Mondes* sur son « œuvre de lumière ».

Pierre Moreau.

DEUX MUSICIENS RUSSES DANS LE *DOKTOR FAUSTUS* DE THOMAS MANN

On sait que les doctrines musicales d'Adrian Leverkühn, le protagoniste du *Doktor Faustus*, procèdent des théories et des œuvres d'Arnold Schoenberg, ainsi que Thomas Mann l'a reconnu publiquement après une lettre assez violente du compositeur viennois. On a étudié aussi, d'une façon générale, le parti que Mann a tiré, s'agissant de musique, de *la citation* ou, comme il l'appelle, du *principe de montage* [1].

Or, ce principe, qui consiste à introduire dans la trame de son récit des éléments tirés de la réalité historique, Mann l'a employé de deux façons complémentaires. L'une d'elles est la mention, en passant, d'œuvres, d'événements ou d'artistes contemporains qui situent l'atmosphère du roman : le lecteur moyennement averti ressent ce petit choc du *vrai* lorsqu'il rencontre les noms d'Ansermet, Monteux, Klemperer, Bruno Walter, la SIMC, l'Universal Edition, Satie, Virgil Thompson, le quatuor Flonzaley, Falla, Cocteau, Massine. L'autre variante du même procédé, moins apparente, consiste à affubler un personnage de détails tirés de la vie de musiciens réels : telle la parenté de la signature d'Adrian (qui se nomme dans une lettre « Perotinus Magnus ») avec une signature de Richard Wagner [2] : et ici Mann lui-même nous signale avec intention sa source ; telle aussi la phrase du Visiteur sur le danger (esthétique) d'employer un accord parfait sans préparation, phrase qui aurait été, d'après Max Graf, prononcée par Schoenberg [3].

1. Joseph M. Müller-Blattau : Die Musik in Thomas Manns « Doktor Faustus » und Hermann Hesse « Glassperlespiel » dans : *Annales Universitatis Saraviensis* (Philosophie-Lettres), II, 146-154, 1953), p. 146.

2. Nous citons d'après la trad. française de Louise Servicen (*Le docteur Faustus*. Paris, Albin Michel [c. 1950]) ; le second chiffre désigne le même passage d'après l'éd. de Stockholm des œuvres complètes de Mann (*Doktor Faustus*. Stockholm, Bermann-Fischer, 1948), pp. 471, 567 ; pp. 307, 370.

3. Une troisième façon d'appliquer le même principe pourrait se trouver dans certains passages qui ont une origine *musicale* directe : par exemple, les mélodies qu'Adrian compose sur des vers de Verlaine s'inspirent, plus que des vers eux-mêmes, des mélodies déjà écrites sur ces vers (« ... c'est l'heure exquise », mise en musique par Chausson, Debussy, Fauré, Hahn, etc. ; « ... Hé ! bonsoir, la lune », « morceau extravagant et évasif », vise directement une œuvre de Ravel), pp. 212, 255-256. La caractérisation du xylophone, « qui semble fait pour évoquer la danse macabre des ossements dans un cimetière, à minuit » (pp. 56, 66) n'oublie pas l'usage que Saint-Saëns a fait de cet instrument, tant dans sa *Danse macabre* que dans les *Fossiles* de son *Carnaval des animaux*.

On n'a pas encore signalé, que je sache, les traits qu'Adrian Leverkühn emprunte à deux musiciens russes. L'un de ceux-ci est facile à identifier : Adrian tient, à l'égard de Mme de Tolna, le rôle que Tchaïkovsky tint vis-à-vis de Mme von Meck : comme celle-ci, cette « figure invisible [...] était veuve et riche » (pp. 493-494, 595-596) ; comme celle-ci encore, elle lui envoyait des lettres et des bijoux (pp. 497, 601) et veillait à l'édition et à la présentaion des œuvres du musicien ; et surtout, entre l'artiste et sa protectrice, « tout contact personnel était exclu [...] par le renoncement ascétique à toute approche directe », malgré leur « commerce épistolaire » constant (pp. 493-494, 596). Mann reconnaît ouvertement sa source : « *Citation*, je n'ai pas besoin de le dire, est la transposition de l'amie invisible de Tchaïkovsky, Madame von Meck, en Madame de Tolna [1]. » On nous excusera d'insister sur cette source réelle de l'histoire d'Adrian Leverkühn en ajoutant que son installation pendant douze jours au château de Tolna s'inspire d' « une des plus étranges quinzaines qu'aient jamais passées des intimes », lorsque Tchaïkovsky et Mme von Meck voisinèrent à Florence dans la Villa Oppenheim et la Villa Bonciani [2] ; et quoique Tchaïkovsky fût l'hôte solitaire de Mme von Meck, l'absence de Mme de Tolna et la présence et le rôle de Rudi Schwerdtfeger aux côtés d'Adrian, complètent la parenté de cette situation avec son modèle réel.

Au commencement de son *Entstehung des Doktor Faustus*, Mann raconte ses impressions pendant une audition de la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovsky (p. 22) et, par une association familière à tout amateur de musique avisé, il enchaîne : « Cela me rappela comment Strawinsky me confessa, il y a des années, à Zurich, son admiration pour Tchaïkovsky. » Et il ajoute : « Je lui demanderai cela après. »

Il lui demanda, aussi (ou bien les lui a-t-il pris sans les lui demander ?) certains détails de l'éducation musicale d'Adrian : les deux musiciens ont appris l'art difficile de l'orchestration à la même école, comme le prouve la comparaison d'un passage du roman avec sa source :

Kretzschmar attachait une importance encore plus grande à l'orchestration et il le laissa... orchestrer beaucoup de musique pour piano, des mouvements de sonate, des quatuors à cordes... A cette époque, Kretzschmar travaillait à son propre opéra, la *Statue de marbre*. Il chargeait parfois son disciple d'instrumenter une scène de sa partition et lui montrait ensuite comment il s'y était pris lui-

Mes occupations avec Rimsky-Korsakow consistaient à orchestrer des morceaux de musique classique. Je me souviens que c'étaient surtout des parties de sonates de Beethoven, des quatuors et des marches de Schubert... Je travaillais avec lui de la façon suivante. Il me donnait à orchestrer des pages de la partition de piano d'un nouvel opéra [*Pan Vaïvoda*] qu'il venait d'achever.

1. Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Roman eines Romans. (S. L.), Suhrkamp Verlag, (1949), p. 34.

2. Catherine Drinker Bowen et Barbara von Meck, *L'ami bien aimé* (texte français de Maurice Rémon). Paris, Gallimard [1940], pp. 47-48.

même ou comment il comptait procéder... [ce qui était] occasion de nombreux débats...

Doktor Faust, pp. 192, 232.

Quand j'avais orchestré un fragment, il me montrait son instrumentation *personnelle* du même morceau. Je devais confronter les deux et c'est encore moi qui devais lui expliquer pourquoi il avait orchestré autrement. Dans les cas où je n'y arrivais pas, c'est lui qui me l'expliquait...

Igor Strawinsky : *Chroniques de ma vie*. Paris, Denoël et Steele [c. 1935], pp. 47-48 et 46-47.

Tchaïkovsky et Strawinsky ont ainsi permis à Thomas Mann de parfaire le contour de son personnage. Dois-je signaler que le plus curieux de cette utilisation du « principe de montage » se trouve dans le fait que ce montage (greffe de Tchaïkovsky sur Strawinsky) existait déjà dans la réalité, si l'on ose dire « pré-monté » ?

Daniel Devoto.

A PROPOS DU *BESTIAIRE* DE RIBEIRO COUTO

En attribuant, l'année dernière, le Prix de la Latinité, dit Prix Simon Bolivar, au poète brésilien Ruy Ribeiro Couto, pour ce *Bestiaire* poétique original qu'il intitula modestement : *Jeux de l'apprenti animalier* [1], le jury italien qui procéda, le 8 décembre 1956, en la salle solennelle du Théâtre municipal de Sienne, à la remise publique de cette rare distinction, s'est acquis un triple mérite : honorer l'un des écrivains brésiliens contemporains les plus représentatifs d'une génération dont l'histoire littéraire s'accorde à reconnaître à la fois le caractère délibérément national et la qualité de « moderniste et post-moderniste » qu'enregistrent les études, tant brésiliennes qu'étrangères, de cette génération [2] ; rendre hommage à l'effort heureux de ce poète d'outre-mer pour créer une œuvre poétique, subtile et laborieuse sous son apparente nonchalance, dans une langue étrangère et fraternelle, le français, qui assure, de pair avec l'italien et les deux langues ibériques, la permanence d'une tradition « latine » encore inégalée, au moins dans notre continent ; confirmer enfin par ce geste, qui s'encadre dans une appréciable suite de réalisations italiennes, le rôle que, depuis la dernière guerre mondiale, la science littéraire italienne entend assumer en présence des Lettres hispaniques et lusitaniennes, dont nul n'ignore l'efflorescence rheueuse au delà de cette césure atlantique que la technique, victorieuse de la géographie, résorbe chaque jour davantage.

1. Un vol. de 86 p., édité à 500 exempl. par P. Seghers, Paris, 1955.

2. Cf. p. ex. : Tavares Bastos, *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine*, Paris, 1954 ; et P. A. Jannini, *Le più belle pagine della letteratura brasiliana*, Milan, 1957, pp. 235 et suiv.

L'œuvre littéraire de Ribeiro Couto, ininterrompue depuis ses débuts précoces, est connue à souhait ; la traduction en italien, par E. di Poppa, du recueil anthologique publié par l'auteur, dès 1944, à Lisbonne, *Dia longo* [1], facilite depuis 1952 son audience au pays de Dante, et c'est l'occasion de rappeler que, depuis la même année, la même anthologie est traduite en serbo-croate par les soins du poète dalmate A. Cettineo ; parallélisme réconfortant qui atteste que, de part et d'autre de l'Adriatique, des esprits confraternels ont voué à cette œuvre égal et méritoire soin [2].

La France — on s'en peut louer — n'a pas été moins déférente envers l'œuvre d'un écrivain qui sut être en son pays — « les terres de la Sainte-Croix » — le plus jeune académicien, comme il sait cumuler, avec sa dévotion aux Lettres, de hautes fonctions diplomatiques. Depuis que les *Cahiers du Sud* — qui, de leur métropole phocéenne, ont par deux fois au moins mérité le prix de « la meilleure revue française » — publièrent, voici vingt-ans, de premières brèves pages [3], quatre courts textes d'*Enfance* et, bientôt après, sa *Nuit tropicale*, lourde des relents tentateurs de sa patrie aux amples destins, les lettrés français ont apporté au poète de Santos un tribut d'estime dont il s'est acquitté à son tour en adoptant, par deux dois déjà, le français comme un moyen d'expression en quelque sorte congénital ; après deux plaquettes hors commerce, éditées à Paris en 1949, — *Mal du Pays* puis *Arc-en-ciel*, — parurent, en 1951, *Rive étrangère* [4], et puis ce *Bestiaire* — que couronna le Prix Bolivar.

Faut-il ajouter — les bibliographies récentes l'omettant parfois encore — qu'un choix de vers avait été traduit dès 1940 à Budapest par P. Ronai, aujourd'hui professeur à Rio [5], un autre en suédois, en 1951, l'année où parut, à Lisbonne, le plus récent recueil lyrique : *Entre mar e rio* [6], confirmant ainsi l'estime méritée, hors du monde latin aussi, par une œuvre aussi persévérante qu'attrayante.

On n'en tentera point ici le bilan, ni une appréciation déjà maintes fois esquissés. Juger les poètes est œuvre de l'avenir plus encore que du présent. Il est permis de dire que, s'il n'est certes point le seul grand lyrique de son pays, ni même peut-être le plus fêté de son temps,

1. *Lungogiorno*, poesie, trad. Enzio di Poppa, éd. Orizonti, Poeti stranieri, fasc. 4, Siena, 1952.

2. *Dugi dan*, trad. Ante Cettineo, Zagreb, 1952. Ce choix, basé sur le même recueil original, diffère sensiblement du précédent quant aux textes retenus ; le traducteur yougoslave a reproduit de copieux extraits de la préface italienne, mais le choix de Cettineo donne, de l'original, une impression d'ensemble « moins crépusculaire », dit-il (p. 133). — Cet ouvrage a été accompagné, en outre, d'une plaquette originalement rédigée en français, où R. C. résume ses vues sur l'épineux problème de la traduction de poèmes étrangers ; invoquant à l'appui de sa thèse des témoignages de poids, il conclut que la traduction apparaît encore plus difficile que la création poétique elle-même.

3. *Enfance*, trad. Jean Duriau, 59 pp. éd. des *Cahiers du Sud*, Marseille, 1937.

4. *Rive étrangère*, poèmes, frontispice de Bandeira, collect. Le Soleil bleu, Presses du Livre français, Paris, 1951 (non paginé).

5. Il s'y est distingué par une édition monumentale de toute l'œuvre de Balzac, éd. à Porto Alegre, à partir de 1944.

6. *Entre mar e rio*, poesia, 140 pp. éd. Livros do Brasil, Lisboa, 1952.

Ribeiro Couto s'est imposé, de pair avec d'autres, comme témoin authentique de sa terre et de son époque. Aussi bien, ces *Jeux de l'apprenti animalier* sont-ils un témoin récent de la qualité de l'homme autant que de l'art du poète.

On insistera peu ici sur le singulier hommage que cet ouvrage, de par sa rédaction *en français*, constitue envers la nation d'Occident dont cet écrivain d'au delà des océans se reconnaît tributaire. Déjà, *Rive étrangère*, par tous ses détails, parlait au lecteur français une langue familière. *Mal du Pays* et *Arc-en-ciel* en constituaient les deux premiers paragraphes ; n'avaient-elles pas été d'abord éditées par le peintre-poète-imprimeur Vicente Rego Monteiro, natif de Récife, et citoyen de Montparnasse, aussi productif en sa lointaine patrie de Pernambouc qu'à ses retours périodiques en France. Là-bas, pendant la guerre, il édita les minces cahiers de *Renovaçao* ; à Paris, en 1914, il avait fondé, avec Géo-Charles, la revue *Montparnasse*, dont on recherche aujourd'hui les fascicules épuisés [1] ; leur commun attachement à la culture française a laissé intact, chez l'un comme chez l'autre, l'attachement à la terre natale, et les premières strophes de *Mal du Pays*, intitulées *Vert et jaune*, aident à comprendre comment on a pu, en termes de critique littéraire, appeler *Vert-jaunisme* certaine attitude nationale de la création littéraire brésilienne ; et qui aime prophétiser eût pû deviner, en ces vers où le poète se sentait

> Comme un perroquet vert et jaune
> Les perroquets de Bahia,

le futur auteur du récent Bestiaire...

N'oublions pas, non plus, le frontispice de l'ouvrage ; un dessin de Bandeira. Le jeune peintre du Céara qui, depuis 1945, découvrit Paris — et s'y est taillé, de nos jours, un enviable renom [2] — campait entre deux fûts d'arbres tropicaux les toits rustiques de son pays natal ; il en rêve parfois, dans son atelier de Montmartre, comme son aîné le chantre des rivages nostalgiques.

Comparons plutôt le poème intitulé *Santos*, daté de 1926, qu'a retenu l'*Anthologie* de P. A. Jannini [3] et celui, sous le même titre dans *Rive étrangère* ; le rythme inégal du premier texte a fait place aux quatrains réguliers du second ; ici aussi, animaux et algues prédisant « l'apprenti animalier » ; mais la turbulence du poète de 30 ans, anxieux de départs, a désormais dépassé ce stade inquiet, appris à goûter l'humain partout, et progressé vers la sérénité :

> Plus de la moitié de ma vie
> J'ai passé dans les ports d'escale
> Et même dans les mers boréales

1. *Montparnasse*, revue mensuelle, dirigée par G. Charles et V. Monteiro, à partîr de 1944 ; le N° 58 (janvier 1930) contenait notamment un texte de M. Wellisch sur *L'Esprit nouveau au Brésil*.

2. Bandeira exposera, un choix important de ses toiles récentes dans une galerie renommée de New-York.

3. *Op. cit.*, pp. 290-1.

J'ai des amis et des patries.
Mais je ferme les yeux pour voir
Les tendres cocotiers de l'île
Et dans ces lieux où je m'exile
Toute peine devient espoir.

Patrie-Univers ; l'antinomie est rituelle, et toute l'Amérique du Sud ne balance-t-elle pas entre ces vœux contrastés ? De même, et dès avant la révolution « moderniste », l'écriture, au Brésil, n'hésite-t-elle point entre ce double souci : dégager, des leçons du terroir, tout ce qu'il suggère : thèmes, images, rythmes, symboles, — et puis atteindre, au delà du folklore, du « vert-jaunisme », du nationalisme puéril, une technique égale à celle des langages étrangers, des créateurs sous d'autres cieux ? Alternance dramatique ; non seulement entre contenu et forme, mais entre la fidélité aux apports et besoins du sol natal et une dignité de pensée et de style indifférente aux origines. Si cette alternance, qu'il faudrait nuancer infiniment, est représentative des efforts contemporains de maint écrivain d'outre-mer, Ribeiro Couto représente bien les aspirations les plus valables de sa patrie.

Rive étrangère témoignait ainsi, à deux degrés, de son souci. Homme, il faisait le point entre sa nostalgie vagabonde et ces réminiscences natales qui font, p. ex., la densité de sa « Nuit tropicale » ; auteur, il associait le souci « moderniste » de ses confrères et l'effort vers un style qui trouvât audience sous d'autres cieux.

La critique française retint aussi, certes, outre cet effort, le choix du français comme moyen d'expression. G. Pillement dit, alors, quelle chance c'est, pour les lettres françaises, qu'un auteur étranger, déjà connu, « s'essaie à écrire en français et y réussisse d'une façon qui nous émerveille » ; il définissait aussi la tonalité de l'œuvre, ses rappels de Laforgue et Verlaine, T. Corbière ou F. Jammes.

L'appréciation du *Bestiaire* fut et sera plus nuancée encore. Il est superflu de citer, parmi les critiques, celles qui ont derechef souligné les mérites, les prouesses du poète, jonglant avec les mots, les images et le rythme en une langue pourtant étrangère [1]. Aussi bien, le jury italien a-t-il pris soin — un soin combien louable et désintéressé ! — de justifier ainsi son verdict.

Au delà de ce vêtement, qui sait ne jamais paraître emprunté, les 75 quatrains du recueil — pour chacun desquels l'auteur, dessinateur à ses heures, a gagné au « jeu » qu'il s'imposait de croquer, en sobres traits, l'animal évoqué, — ont mérité attention, par leur facture d'abord et puis par ce qu'ils révèlent, ou suggèrent de la pensée intime de l'auteur. Sur son dessein, lui-même s'est sobrement expliqué : son éditeur par le truchement d'une Note insérée dans le volume, révèle le simple « secret » de ces fables : « le besoin obscur de communiquer avec tant d'amis épars dans les cinq continents ; ... leur envoyer de mes nouvelles, ... au soir de ma vie ».

1. Cf. Cl. Mauriac (*Figaro*, 8 fév. 1956), G. Raeders, A. Bosquet, etc.

Des amis ont répondu. Brésiliens d'abord, louant cette « poésie sans efforts » (Dante Costa, dans *O Dia*), observant que « rien d'analogue n'existe dans la littérature brésilienne » (l'académicien João Neves), et l'éminent critique portugais João de Barros, que charme ce jeu amical. De Genève, Henri Mugnier évoque les « Histoires naturelles » de J. Renard ; et, dans « les Nouvelles Littéraires », on trouve ici « la finesse de touche d'un La Fontaine ou d'un Ravel » ; Géo Charles, bon connaisseur des choses brésiliennes, [1] trace, dans « le Courrier graphique » (avril 1956) un ample portrait de l'auteur, insistant à bon droit sur ses dons de conteur [2], devenu fabuliste et qui sait voir : il cite ce *Renne* dont

> Les cornes appliquent des branches
> Sans feuilles contre l'horizon... (p. 78)

Et Claude Mauriac, se félicitant que, « de Samuel Beckett à Ribeiro Couto, en passant par Julien Green, de moins en moins rares soient les écrivains étrangers qui ont choisi notre langue pour s'exprimer », évoque — on s'y attendait — le *Bestiaire* de Guillaume Apollinaire.

Rapprochement naturel, et qu'on a renouvelé, à bon droit. Il aide, au surplus, à dégager la qualité humaine de ce Zoo lyrique. On sait à loisir la place du *Bestiaire* dans l'œuvre du poète d'*Alcools*. Si ses critiques les plus écoutés n'ont pas toujours également insisté sur cette œuvre, qui n'est déjà plus datée de ses débuts, — il parut, presque au complet, dès juin 1908 dans *la Phalange* néo-symboliste de Jean Royère, puis, en 1911, magistralement illustré par Dufy, plus tard encore par Prassinos —, et si on a pu n'y voir, peut-être sous le signe de Moréas, que le signe d'un « engouement » assez inattendu pour le classicisme [3], des contemporains avisés y perçurent ce qu'on retrouve à peser ces 18 quatrains, d'abord intitulés : La Marchande des quatre saisons. Aegerter, biographe attardé, se plaisait à découvrir l'auteur dans *le Poulpe* ; on commenta en tous sens les strophes d'un ton si divers : « le Chat » et ses paisibles vœux, ou « l'Ibis » aux sombres pronostics :

> Oui, j'irai dans l'ombre terreuse...
> Ibis, oiseau des bords du Nil.

Aussi bien, le sous-titre, et le poème liminaire plaçaient-ils ce court et dense recueil sous le signe d'Orphée et de sa Thrace magique [4]. Malgré tel détour railleur, — voire trop libre [5], un thème sombre rôde ici, certaine âpreté de ton, une âpreté caustique.

Aussi le rapprochement avec les alertes quatrains du poète brésilien

1. Du même, cf. le vol. *L'art baroque au Brésil*, éd. Internationales, Paris, 1956.
2. On rappellera notamment le court récit : *Isaura*, éd. Inquerito, Lisboa, 1944, d'abord publié à Rio de Janeiro, 1933, et trad. en français par Mathilde Pomès.
3. Cf. la préface, rédigée par A. Billy, pour l'éd. des *Œuvres poétiques* d'*Apollinaire*, coll. Pléïade, Paris, 1956, p. xx.
4. Cf. *Op. cit.*, le texte, pp. 1 et suiv. et les Notes, pp. 1027 et suiv.
5. Cf. les quatrains supprimés lors de l'édition de 1908, reproduits dans l'éd. Pléïade, pp. 724-727.

fait-il ressortir, par contraste, certain optimisme foncier dont on ne saurait ici détailler les raisons, ni les formules en leur parure affable. Ce message aux amis respire, au prix de quelque sarcasme, la joie de vivre. La critique italienne ne s'y est pas trompée, qui, dans « Ausonia, » sous la signature d'Enzio Volture, retenait l'adieu à la Cigale :

> Viens crier, faire du scandale,
> Dire la joie de la joie d'être. (p. 8).

Redondance d'expression ; mais que d'alerte confiance ! [1].

Plus tard, L. F.(iumi), dans « Realta », insistera sur « les trouvailles d'ironie », la part d'humour qu'atteste cet « animalier », comparant ses quatrains à des « hai-kai » japonais [2], avant de suggérer qu'on traduise en italien ces piécettes au total réconfortantes.

Tel, des amis de l'auteur, sera peut-être tenté de se retrouver, au moins par allusion, en ces vers burinés avec une patience à peine discernable ; le lecteur anonyme s'y divertira. Et. Cl. Mauriac n'avait-il pas raison de trouver ce Jeu « moins anodin qu'on croirait » ?

Concluons avec le rapporteur du Prix siennois : « Dans ce court ouvrage s'affrontent les graves problèmes de l'homme et de l'amour, de l'effort et de la souffrance, en ces sortes d'épigrammes, servis par une étonnante fantaisie ». Et, avec Realta : combien sages, ces « jeunes » Républiques sud-américaines, qui excellent à se faire représenter, notamment en Europe, plutôt par des poètes que par des fonctionnaires chevronnés : d'A. Reyer à T. Bodet, de P. Neruda à G. Mistral, et jadis, — s'agissant, alors de la France, en Italie et ailleurs, — de Chateaubriand à Lamartine et Stendhal, et jusqu'à Claudel ou Saint John Perse, — auxquels il faut ajouter, — notamment parce qu'il fut aussi en poste à Rio, Gobineau ! — le choix lui est aisé ; l'exemple de R. Couto ne l'infirme pas.

Si, comme le rappela l'éditeur de ce *Bestiaire*, Apollinaire avait pour devise *J'émerveille !*, accordons au lauréat de Sienne celle que sa modestie l'empêche d'invoquer : *Je charme.*

P. S. — Après qu'eurent paru, en italien et en serbo-croate, des traductions du recueil anthologique *Dia longo* (Lisbonne, 1944), l'auteur propose au lecteur français, s'il est averti de la langue portugaise, une passionnante expérience : comment un poète, soucieux d'être compris par des lecteurs étrangers, peut-il écrire à nouveau lui-même, dans une langue étrangère, ce qu'il rédigea d'abord en sa langue ? A l'insoluble débat pour ou contre la possibilité de traduire des vers, il verse une nouvelle pièce à conviction : se traduisant lui-même, il se montre, presque à son insu, obligé de penser selon les ressources de la langue dont il use, à moins qu'à des années de distance il ne veuille

1. Cf. le texte d'E. di Poppa, dans *Ausonia*, t. XI, mars 1956, Siena.
2. L. F.(iumi) : Omaggio al brasiliano R. C., *Realta*, pp. 14-17, Anno VII, mars-avril 1957, Naples, Etude suivie de diverses traductions de L. F. et E. di Poppa.

exprimer une vérité légèrement différente... On rapprochera de *Dia longo* le recueil paru en français : *Le Jour est long* (éd. Seghers, 1958). Dans le poème « Chuva » (1921), il notait « une soirée plus froide » ; dans sa traduction de 1957, il se traduit :

« Nous portons dans le cœur cette même grisaille » (p. 75).

Les remarques sur la traduction, annexées à ce recueil, concluaient que dans chaque langue, certains mots recèlent une « charge poétique » intransmissible. L'expérience dont il fournit vaillamment les éléments confirme sans doute que, malgré des réussites exceptionnelles, nulle traduction ne crée d'équivalence absolue.

Savoir, « através dos livros » pèse plus que : savoir ce qui « est venu des livres » (*Op. cit.*, pp. 100-101). « Outra mais nemhuma » chante à l'oreille mieux que « Jamais une autre » (*ib.*, p. 16). L'hydre poétique évoquée par Valéry résiste à cette tentative, si vaillante soit-elle ! On n'en appréciera pas moins les éloges décernés pour cet effort au poète ami de la France par divers critiques : A. Bosquet (*Combat*, 10 février), G. d'Aubarède (*Nouvelles Litt.*, 6 février), Cl. Mauriac (*Figaro litt.*, 26 fév.), etc. [1].

Raymond Warnier.

1. *Le Jour est long.* Coll. *Autour du Monde*, Seghers, Paris 1958 1 vol. 123 p.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Robert Escarpit. **Sociologie de la littérature.** Paris, Presses Universitaires de France. Collection « Que sais-je ? » 1958. In-12°, 128 p.

Pourquoi une sociologie de la littérature ? Selon notre auteur, c'est parce que « l'histoire littéraire s'en est tenue pendant des siècles et s'en tient encore trop souvent à la seule étude des hommes et des œuvres... Les profondeurs de l'histoire s'en trouvent écrasées comme sur un écran à deux dimensions, et le fait littéraire en subit des distorsions comparables à celles d'une carte du monde sur une projection plane » (p. 6). En restituant à la littérature sa troisième dimension, sociologique, Robert Escarpit n'oublie pas qu'il a eu des devanciers, et cite Mme de Staël, disciple original de Montesquieu. Il aurait pu remonter au début du XVIIIe siècle et à la querelle des Anciens et des Modernes. Approfondissant une remarque de Mme Dacier, traductrice de l'*Iliade*, l'abbé Du Bos étudiait déjà la sociologie du génie littéraire dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (2e éd., t. II, 1733). Celles-ci donnèrent à l'Écossais Blackwell l'occasion d'approfondir son *Enquête sur la Vie et les Écrits d'Homère* (1735), première application systématique de la nouvelle méthode à un sujet bien défini. Dès lors s'établissait la relativité du *fait littéraire*, dont *l'Essai sur la poésie épique*, de Voltaire, donnait à la même époque de si remarquables illustrations.

Comment donc R. Escarpit conçoit-il aujourd'hui son étude ? Dans un esprit tout opposé à la nouvelle critique formaliste, laquelle prétend « appliquer une science de l'esthétique aux formes et aux procédés de l'art littéraire » (p. 10). Loin de donner sa pleine valeur à la forme des œuvres, et de réduire l'enquête à celles qui méritent vraiment d'être appelées littéraires au meilleur sens du terme, il prend ce qualificatif dans son acception la plus large possible. « Est littéraire », affirme-t-il, « toute lecture non fonctionnelle, c'est-à-dire satisfaisant un besoin culturel non utilitaire » (p. 21). Cette définition embarrassée ne nous satisfait guère. Nous comprenons bien qu'il s'agit avant tout de ne pas déclarer littéraire un « livre-outil » comme tel manuel utilisé par des professionnels. Mais la littérature de vulgarisation peut s'appeler les *Entretiens sur la pluralité des Mondes*, de Fontenelle, ou *The compleat*

Angler, d'Isaac Walton. Un dictionnaire comme l'*Encyclopédie* peut devenir une œuvre littéraire de première importance. Il est bien vrai qu'on lit certains ouvrages pour le seul plaisir de les lire. Cette notion de *gratuité* devient fondamentale chez R. Escarpit. Refusera-t-on pourtant le qualificatif de littéraire à toutes les œuvres de propagande politique ou religieuse ? La littérature *engagée* n'en est pas moins littérature si elle atteint à une valeur formelle suffisante. Lirions-nous sans cela de beaux sermons ?

Le mot « littérature » se définit en fait, dès le second chapitre, non seulement en fonction du lecteur (idée de gratuité), mais surtout par rapport au *livre*, forme particulière sous laquelle se présente en général toute œuvre littéraire. Là encore, nous avouons nos scrupules. Si le livre ne diffère extérieurement de la brochure ou du pamphlet que par le nombre de pages, il arrive aussi que certains journaux soient plus littéraires que certains livres. Ainsi le *Spectateur* anglais, simple feuille périodique, a pu transformer toute la production littéraire du XVIII^e^ siècle, par la simple réunion des feuilles en volumes. Faute d'une définition précise du mot, devant laquelle Littré lui-même a hésité, le *livre* devient trop souvent une chose informe, éminemment variable, considérée par les statistiques « comme un objet matériel et non comme un moyen d'échange culturel », fait justement observer R. Escarpit (p. 18). Cette chose informe existe pourtant. Elle offre même une base d'étude concrète et passionnante, que l'on peut aborder d'une façon très moderne, à la fois pragmatique et technique. Tout objet fabriqué doit être d'abord produit, puis distribué et consommé, ce qui fournit les trois divisions essentielles de l'ouvrage.

Gardons-nous d'une indignation trop facile. Cette façon irrespectueuse et un peu brusque de « désacraliser » la littérature n'a pas que des inconvénients, bien au contraire. Dans l'étude de la production des œuvres, par exemple, elle autorise l'emploi d'une méthode statistique qui tend à faire ses preuves après quelques tâtonnements (Cf. note p. 40) [1]. Le chapitre : *L'écrivain dans le temps* apporte ainsi d'utiles corrections à la conception classique des générations littéraires, comme le démontre le curieux graphique sur l'histoire littéraire de la France de 1550 à 1900 (pp. 38-39). Lorsqu'on propose d'y adjoindre, ou même d'y substituer, celle d'équipes littéraires qui arrivent au « pouvoir » et s'y maintiennent un certain temps, le plus souvent à la faveur d'événements de « type politique », on retrouve d'autre part une notion essentielle, aujourd'hui trop souvent oubliée ou méconnue.

Le même emploi de la méthode statistique, en partant d'une base suffisamment précise et représentative, renouvelle également l'étude

1. L'usage des cartes perforées enregistrant les caractéristiques essentielles d'un total de 937 écrivains, nés entre 1490 et 1900, permet à Escarpit toute une gamme d'enquêtes dont il ne donne ici qu'un petit nombre d'exemples. Moins rigidement mathématique que la méthode exposée par M. L. Dufrénoy au Congrès de la FILLM à Oxford en 1954, l'emploi des statistiques nous paraît ici tout à fait humanisé, et capable d'éclairer bien des problèmes littéraires.

de la répartition géographique des écrivains en France, où la rivalité subsiste entre Paris et la Province (cartes p. 43). Le comparatisme tirerait de précieux enseignements de pareils travaux sur des pays étrangers, souvent beaucoup moins centralisés. Il serait fructueux de poursuivre aussi l'examen des milieux ou des différentes couches sociales dont sortent le plus souvent les écrivains, car le « métier » est encore fort loin de nourrir son homme en toute indépendance.

Mais la partie la plus vivante du livre commence avec l'étude de la « distribution ». Chacun des membres de la trilogie : imprimeur, éditeur, libraire, joue son rôle dans l'acte primordial de *publication* (commentaires étymologiques, p. 58). « Les premiers imprimeurs sont déjà des éditeurs-accoucheurs », affirme R. Escarpit citant l'exemple illustre de l'Anglais Caxton qui fit revivre les vieux romans de chevalerie. On y ajouterait de façon plus frappante encore le rôle des imprimeurs italiens vulgarisant pour la première fois les textes manuscrits de Dante, de Boccace et de Pétrarque, qui nourrirent la seconde Renaissance italienne, et par là toute l'Europe du XVI^e^ siècle. Peu à peu, les imprimeurs éditeurs en vinrent à susciter des œuvres (ainsi la *Paméla* de Richardson qui devait être à l'origine un simple recueil de lettres), ou même à lancer des écrivains selon des recettes publicitaires de plus en plus perfectionnées. Le rôle de Murray, l'éditeur de *Childe Harold* cité par Escarpit, eut de multiples précédents au XVIII^e^ siècle. Ainsi, le lancement de l'*Héloïse* en traduction anglaise par une maison d'édition nouvellement fondée, Becket et de Hondt, fit à la fois la fortune de l'éditeur, la réputation de l'auteur et celle de son traducteur. Souvent l'écrivain reste plus ou moins prisonnier du genre ainsi créé, dit R. Escarpit citant à nouveau Byron. L'exemple de Macpherson, obligé vers la fin de sa vie de fabriquer des originaux d'un *Ossian* qu'il tenait à faire passer pour une traduction, en fournit la plus remarquable preuve.

Que devient l'œuvre ainsi créée ? Les problèmes techniques soulevés montrent l'utilité d'une « politique du livre », comme l'affirme R. Escarpit. L'expression peut prêter à confusion. Elle n'est pas sans danger, mais le besoin subsiste. De même que cette sociologie différencie certaines « littératures », au sens large du terme, destinées à des clientèles bien définies (littérature féminine, littérature enfantine, littérature ouvrière), elle distingue deux « circuits » de distribution : le circuit « lettré » et le circuit « populaire » qui se compénètrent rarement. Seules les grandes collections à bon marché, comme la collection anglaise Penguin, jouent le rôle de « forceurs de blocus ». Ainsi se trouve posé le problème d'une véritable *littérature* populaire, autre qu'une littérature dirigée. Escarpit s'élève à ce propos contre le souci didactique de certains bibliothécaires de province. Il voudrait, semble-t-il, que l'on fournît aux lecteurs exactement le type de livre qu'ils demandent afin d'élargir le nombre des « consommateurs » d'œuvres littéraires, ou « non fonctionnelles ». Ce qui nous ramène au problème de la *culture*.

La littérature, au meilleur sens du terme, s'est toujours rattachée

à une culture, différente selon les pays et les époques. C'est ce que les Allemands appellent le *Volksgeist* et le *Zeitgeist*, dont l'influence se fait sentir dans le style même des écrivains et permet parfois de dater un ouvrage avec une approximation suffisante. Le succès d'un livre est pourtant bien souvent le fruit d'une incompréhension partielle de l'auteur par son public, note R. Escarpit. Cette « trahison créatrice », qui se renouvelle constamment pour les grandes œuvres, assure leur survie. Est-il possible, même à ce prix, à l'ensemble du peuple d'accéder à la culture ? La lecture de cette sociologie conduit à en douter. Elle révèle une dégradation constante de la notion de *livre*, devenu de plus en plus simple objet matériel comme tout autre produit fabriqué. Nous y voyons que, supplanté par la parole et par l'image, le livre cède progressivement la place à une littérature orale (radio), ou selon l'expression consacrée, à une littérature *audio-visuelle* (télévision et cinéma), dont l'influence grandissante est révélée par le succès toujours plus grand des « bandes dessinées » dans les journaux. On en revient ainsi, par un étrange retour des choses, aux origines mêmes des civilisations, lorsque la parole et l'image étaient presque les seuls moyens de communication spirituelle entre les hommes. Ce qui laisse prévoir la possibilité d'une décadence naturelle plus proche peut-être qu'on ne l'aurait osé penser.

Cette sociologie du *livre* (plus que de la littérature), évoque donc de grands problèmes, à la fois théoriques et pratiques. Son impuissance à définir la littérature autrement que par la notion de gratuité montre qu'elle se dégage difficilement de la vieille culture, bien qu'elle tente de la dépasser, en quelque sorte, pour aboutir à une littérature nouvelle. Malgré sa brièveté, le livre d'Escarpit reflète une crise de conscience de notre temps et de la littérature « bourgeoise », par opposition à la « littérature populaire » dont tant de romantiques ont rêvé sans jamais y atteindre. Qu'un Hugo, un Zola, y aient partiellement réussi, cela ne prouve pas que le triomphe de celle-ci soit assuré. Le problème demeure. Qui le trancherait déciderait vraisemblablement de l'avenir d'une civilisation « démocratique » où le peuple, ayant accédé au pouvoir, ne dispose pas encore d'une culture originale indispensable pour exercer pleinement ses droits et transmettre à la postérité une littérature où se reflèteraient à la fois sa vie quotidienne, ses aspirations vers un monde meilleur et ses efforts pour le réaliser sur la terre. En s'efforçant de libérer la « littérature » de ses « tabous sociaux », Escarpit a du moins contribué à refaire « l'histoire des hommes en société selon ce dialogue des créateurs de mots, de mythes et d'idées avec leurs contemporains et leur postérité, que nous appelons maintenant littérature ». Il ouvre ainsi la voie à un élargissement possible de l'histoire littéraire, considérée désormais comme l'étude la plus représentative de l'évolution de l'esprit humain au sein de groupes sociaux le plus souvent apparentés, et cependant distincts.

Henri Roddier.

Carlo Cordié. **Ideali e Figure d'Europa.** Pise, Nistri-Lischi, 1954. In-8°, 428 p. — **Saggi e Studi di Letteratura francese.** Padoue, Cedam, 1957. In-8°, 315 p. — **Romanticismo e Classicismo nell'opera di Victor Chauvet e altre ricerche di storia letteraria.** Messine et Florence, G. d'Anna, 1958. In-8°, 403 p. — Victor Chauvet. **Manzoni-Stendhal-Hugo e altri saggi su classici e romantici,** a cura di Carlo Cordié. Università di Catania, Catane, 1958. In-8°, 222 p.

Les deux premiers de ces volumes recueillent des articles nés du hasard des publications, mais non pas groupés au hasard.

L'ordonnance du premier est annoncée par son titre. *Ideali e figure d'Europa :* des courants d'idées et des figures qui ne se séparent pas les uns des autres, car l'érudit a besoin du contour précis d'une biographie, d'une personnalité, ou d'un texte, pour représenter, dans leur réalité historique, ces jeux d'ombres qui portent des noms en *isme* ; l'Europe, dans la communauté de son destin que met en scène la littérature comparée. Mais une Europe ramenée à deux moments : le siècle des lumières et du préromantisme, le règne de Coppet, — deux moments, il est vrai, où se trouvent les origines intellectuelles de l'Europe moderne. Ramenée aussi à deux pays : l'Italie et la France, — deux pays, il est vrai, dont le dialogue, par-dessus les Alpes, résume le génie contrasté de l'Occident. Carrefours de ces confrontations et de ces échanges, Genève, la Suisse, avec Rousseau, M^me^ de Staël, Benjamin Constant, Sismondi, Bonstetten, jouent un rôle de transition et de transmission. Seul, un autre Européen, un Européen dont le pays est la cour et les amours, le prince de Ligne, passe en quelques pages, avec sa grâce d'Ancien Régime et ses mélancolies aimables.

M. Carlo Cordié apporte beaucoup de savoir et de goût à ces voyages dans le temps et l'espace. Son érudition n'est jamais pédantisme et ne se laisse pas distancer par l'évolution de l'esprit contemporain. Peut-être, d'ailleurs, a-t-il, par quelques habiles et légitimes aménagements, situé dans l'éclairage de l'après-guerre des pensées qui lui étaient venues dans l'entre-deux guerres. Il est au point de perspective d'une époque curieuse de sentiments mais qui n'a cure du sentimental, et qui réclame le document humain et direct. Avec tant de faits et de références il ne lui arrive jamais d'être ennuyeux. Il transforme même en jeux de bibliographie amusée cette austère science ; il y trouve matière à sourire et à malice : par exemple quand il s'aperçoit qu'un confrère a pris un Constant pour un autre Constant.

C'est là un de ces ouvrages où les notes valent le texte. Copieuses et drues, chargées de titres et de citations, le curieux s'enfoncera dans leur fourré sans s'y perdre. Mais le texte ne ménage pas de moins bons moments. S'il s'occupe du *Conciliatore*, c'est pour apporter du nouveau sur la collaboration de Sismondi ; s'il ouvre après d'autres un vieil

almanach romantique, c'est pour y découvrir une satire antiromantique contre les Schlegel, Sismondi et Mme de Staël. Le consciencieux visiteur de livres et d'archives ramène des lettres inédites ou peu connues, des pages égarées, des collationnements de détail. Benjamin Constant, — le vrai, non pas l'autre qui allait usurper sa place par la disgrâce d'un bibliographe malchanceux, — y gagne d'être mieux saisi ; si du moins nous pouvons jamais saisir Benjamin Constant, traqué avec tant de persévérance dans sa vivante énigme par des livres dont le plus récent et le plus précieux est de Maurice Levaillant.

De ces suggestives rencontres, la littérature comparée retirera-t-elle l'image d'une « Europe » harmonieuse ? Les contrastes abondent : la large plaisanterie, les lazzi tout en couleur du pays de Marforio (pp. 376 et suiv.) ne ressemblent guère aux pointes sèches de cet autre pays où les présidents mêmes savent se moquer de la magistrature avec un imperturbable sérieux (p. 23) ; la langue italienne, en un livre où il est si souvent question de Français, donne une sensation continuelle de tonalités disparates ; on peut douter que se comprennent immédiatement et entièrement des peuples chez lesquels les mots les plus semblables *(illuminismo, illuminisme)* ont des acceptions opposées... Mais ce doute un peu maussade se dissipe dès que l'on ouvre l'autre volume.

Ces *Saggi e Studi di Letteratura francese*, qui paraissent sous les auspices de l'Université de Catane, ont été écrits au cours de ces vingt-cinq dernières années. Ils ont été disposés selon l'ordre chronologique des sujets qui vont de Villehardouin à Charles du Bos en passant par *Tristan*, la *Franciade*, Agrippa d'Aubigné, Rotrou, Vaugelas, Fénelon, Racine (c'est ici l'un des rares moments de flottement chronologique), Voltaire, Rousseau, Lesage (autre caprice, caprice léger, de la chronologie), Henri de Latouche, Balzac, Lamartine, Vigny, Gautier, Baudelaire, Mistral, Amiel, Rimbaud, Zola et ses amis des *Soirées de Médan*, Mirbeau, Gyp, Loti, Pierre Gilbert, Henri Bremond, Paul Valéry. Pour commenter cette carte spirituelle de la France, on nous présente, à la fin, cette géographie de la critique qu'Albert Thibaudet a appelée *Physiologie de la critique*, et cet essai sur la France qu'Ernst Robert Curtius a intitulé *Die Französische Kultur*.

Les dates de composition ont un ordre tout différent. Ramenées par des annotations ou des interpolations entre crochets à la ligne commune de l'année 1957, il est des pages qui sont du bel âge des débats sur la poésie pure et sur la critique créatrice ; d'autres qui sont des vues prises à distance, vers 1950, sur les temps où Pierre Loti faisait battre tant de cœurs de lectrices et où fleurissait au soleil de la Troisième République le *paralume color di rosa* de Gyp. Tel article a été composé pour servir de préface à des pages choisies ; tel autre pour saluer la grande œuvre posthume de Paul Hazard, ou le premier des deux ouvrages de Pierre Jourda à travers un siècle d'exotisme, ou le recueil jubilaire de Jules Marsan. Sur toutes ces questions si diverses,

Carlo Cordié a des points de vue personnels et une riche information [1] ; il éclaire Agrippa d'Aubigné d'un jour inattendu et pittoresque par cette seule définition : *l'Ugonotto innamorato* (s'il y a antithèse entre les deux termes, convenons qu'Agrippa d'Aubigné l'a poussée fort loin et jusqu'au bout de sa longue vie) ; il réhabilite la critique de Taine contre l'ingratitude des modes intellectuelles, il met à leur juste place le classicisme et le nationalisme de Pierre Gilbert, tout en restant sensible à cette autre critique qu'il goûte chez un Thibaudet, chez un Ramon Fernandez, chez les maîtres de l'introspection, Amiel, Charles du Bos. On sent qu'il aime dans sa diversité et jusque dans ses contradictions cet « immense être humain appelé France », comme il dit après Marcel Proust et Curtius. Michelet l'avait dit longtemps avant Proust, Curtius et Carlo Cordié : la France est une personne. Mais il nous plaît que le mot du vieil historien-poète nous revienne, répété et repensé par cette autre personne, cet autre être humain qui s'appelle Italie.

C'est encore un recueil d'articles, dans 118 de ses pages, que le volume auquel Victor Chauvet a donné son titre principal. Ces *altre ricerche di storia letteraria* partent d'un diable du Moyen Age nommé Démogorgon et aboutissent à une poétesse romantique nommée Augustine-Malvine Blanchecotte qui ne pouvait voir un grand poète, — un grand poète, pour elle, était Lamartine, mais aussi Béranger, — sans se pâmer.

J'allais tomber, vous me fîtes asseoir.

Noble Béranger, qui aime mieux voir une femme assise que tombée ! Sur le chemin qui va de ce démon à cet ange, de la littérature comparée (*Don Quichotte* en France et en Italie, la *Parthénéide* de Baggesen à Fauriel, une recension « inédite » de Sismondi au *Conciliatore*) ; des pièces à verser au dossier des relations internationales : de François Auguste de Thou au doge de Venise Cornaro [2], de Mme de Sismondi à Fulvia Jacopetti Verri, un libelle pseudo-foscolien contre Eugène de Beauharnais, un économiste sicilien (l'abbé Scrofani) que son traducteur français — « sous-inspecteur aux revues et membre de la Légion d'Honneur » — encourage à servir la gloire « du Héros qui tient aujourd'hui dans sa main les destinées du monde » ; et enfin, bien loin du démon et tout près de l'ange, une *Grammaire conjugale* de 1827.

Cependant, la meilleure place revient à Victor Chauvet, — nom

1. On s'étonnera peut-être, cependant, que dans l'étude sur Henri de Latouche, qui est de 1951, la thèse de Frédéric Ségu ne soit pas mentionnée. Le lecteur ne se heurtera que rarement à de ces motifs d'hésitation. Que M. Hamon soit appelé *padre Hamon* (p. 55), ce n'est sans doute là qu'une allusion aux sentiments filiaux de Racine (encore ceux-ci sont-ils fort sujets à caution depuis le livre de M. Jean Pommier, *Aspects de Racine*). Quant aux quelques fautes d'impression, elles sont trop légères pour mériter d'être relevées : par exemple l'interversion de l'*i* et de l'*y* d'*Amphitryon* (p. 35) qui semble être une des fatalités de l'imprimerie contemporaine. Avouons seulement que les chiffres donnés à l'index de ce livre et à celui d'*Ideali e figure* sont plus d'une fois décevants.

2. Lettre publiée par Mme Durry et sur le texte de laquelle Carlo Cordié propose des conjectures de lecture.

célèbre, homme inconnu. Avoir diligemment écrit en prose et en vers et survivre par une lettre qu'un autre vous a écrite : ce destin est injuste ; il méritait d'être compensé par cette étude précise où sont examinés la production « poétique » de Victor Chauvet, son libéralisme humanitaire, ses vues sur les écrivains français et les problèmes littéraires de son temps, enfin son italianisme, — c'est le point sur lequel conclut Carlo Cordié, l'on n'en sera pas surpris, et on lui en saura gré.

Mais ce *classicisme* et ce *romantisme* qui étaient annoncés au titre de la couverture ? Il faut s'y résigner : le titre change, derrière la couverture ; il devient : *Victor Chauvet, critico e poeta* ; le grand débat d'idées et de définitions ne se trouve qu'épisodiquement, dans les chapitres sur les *principi*, les *autori* et les *problemi*. Du moins de nombreuses et curieuses citations [1] permettent-elles de reconstituer un milieu littéraire de la Restauration, à la veille du Cénacle, ou en face et en marge du Cénacle : celui du *Lycée français* et plus encore de la *Revue Encyclopédique*, où les nouveautés sont accueillies avec prudence ou combattues avec ménagement. A ce ménagement et à cette prudence ces libéraux ombrageux sur l'honneur national et informés des choses de l'étranger doivent ce qu'il y a de romantique dans leur sensibilité et de classique dans leurs goûts.

On retrouve ces caractères dans les articles de Victor Chauvet que M. Carlo Cordié a groupés dans le volume intitulé *Manzoni, Stendhal, Hugo e altri saggi su classici e romantici*. Il s'agit d'une série d'articles insérés dans la *Revue Encyclopédique*, à l'exception de la recension du *Comte de Carmagnola* parue dans le *Lycée français*. Ils s'échelonnent de 1820 à 1831. Leur plus ancien champ d'étude est le romanticisme du *Conciliatore* ; le plus récent, le romantisme de *Notre-Dame de Paris* [2]. L'auteur a trente-deux ans au premier de ces essais, quarante-trois au dernier. Il est plus proche de Manzoni et surtout de « M. de Stendhal » [3] que de Victor Hugo ; mais il applique une critique aussi impartiale à la « dissertation qui précède le drame » de *Cromwell*, ou aux *Odes et Ballades*, aux *Orientales*, qu'à *Racine et Shakespeare* ou à *Armance* dont il n'a compris le sens secret qu'après avoir « pris des renseignements ». Il applaudit à l'ode *A la colonne de la place Vendôme*, sinon pour sa forme [4], du moins pour son intention patriotique.

1. L'auteur a apporté beaucoup de soin, de fidélité, à les transcrire, des scrupules pour le rétablissement d'une parenthèse ou la modification d'un point et virgule. La correction des textes français est remarquable dans cet ouvrage imprimé hors de France. Raison de plus pour que nous souhaitions un *sic* chaque fois que la forme nous paraît altérée. Par exemple, p. 8, lignes 4, 6, 15 ; et, à la p. 18, aux lignes 3-4 de la citation de la *Revue Encyclopédique*.

2. Dont il suggère, curieusement, une source imprévue : la *Gitanilla* de Cervantes.

3. L'imprégnation stendhalienne paraît assez obsédante : à la page 39, M. Carlo Cordié la retrouve dans une image du compte rendu des *Fiancés* de Manzoni, que Chauvet a donné à la *Revue Encyclopédique* de 1828 : image qui vient tout droit de *Rome, Naples et Florence en 1817*.

4. Mais cette forme même donnée à l'un des vers : « Que tes demi-dieux, moins d'une héroïque cendre » (p. 88) est-elle de son fait ? — Lire : « noirs d'une héroïque cendre ».

Les plus judicieuses objections qui aient été opposées aux idées dramaturgiques de Stendhal comme à celles de Manzoni viennent de lui. C'est lui qui a écarté du débat des trois unités ce cliché malencontreux de la vraisemblance et de l'illusion, qui tombe en poussière à la première plaisanterie des romantiques, et lui a substitué des raisons d'art, analogues à celles que Racine avançait en tête de *Britannicus*. Il a placé au centre de la discussion l'unité d'action, véritable pierre de touche de la constitution dramatique (Victor Hugo ne le contredirait pas). Son horizon critique n'est peut-être pas très différent de celui de Batteux ; mais il y a, chez Batteux, de quoi réconcilier romantisme et classicisme. Son tort est, sans doute, de penser que l'on peut traiter les sujets romantiques sur le mode classique, et de proposer un scenario bien retaillé au *Comte de Carmagnola* : Veuillot jouera avec plus de légèreté et de malice ce jeu, en sens inverse, dans les *Odeurs de Paris*, quand il imaginera ce qu'un romantique aurait fait de l'action de *Britannicus*. Du moins, il a pensé que Shakespeare était un barbare de génie, et que, d'Alfieri et de Manzoni, le vrai génie dramatique était Manzoni.

Décidément, c'est un esprit vivant et attentif que celui de Victor Chauvet. Nous ne serons plus tentés de le prendre pour un mythe, ou une invention de Fauriel [1].

Pierre MOREAU.

Alessandro PELLEGRINI. **Hölderlin. Storia della critica.** Sansoni, Firenze, 1956. In-8°, 456 p.

Cet important volume offre le tableau très complexe de la critique hölderlinienne, telle qu'elle s'est constituée, du vivant du poète d'abord (critique romantique), puis au cours d'un siècle et plus d'intense activité philologique et philosophique. Un simple coup d'œil jeté sur les têtes de chapitre suffit à en suggérer la richesse : critique hégélienne, critique positiviste, Hölderlin et l'idéalisme allemand, la *Geisteswissenschaft*, l'interprétation phénoménologique, critique existentialiste, critique philologique, critique du style, critique esthétique..., et ce n'est qu'un choix. Les grands interprètes de Hölderlin — Dilthey, Pigenot, Wilhelm Böhm, Heidegger, — ont droit à des chapitres séparés. L'école française a sa place au chapitre de la *Geisteswissenschaft*. Les Alle-

1. Dans ce volume, comme dans les précédents, M. Carlo Cordié prend soin de garder la forme littérale des textes originaux. Cependant, il en rectifie les lapsus, en les signalant (p. 84, note 4, etc.). Dès lors, on peut regretter qu'il ait quelquefois négligé d'appliquer son principe : p. 17, ligne 2, où il faudrait « le rattacher » ; ligne 32 où il faudrait « le faire » ; p. 26, ligne 5, où il faudrait « au moment » et non « un moment ». De même, pour l'ode de Charles Loyson, reproduite aux pages 29-34, M. Cordié se donne pour règle de reprendre textuellement l'original, mais il y aurait lieu de signaler au vers 93 « exile » pour « exil » ; au vers 111 « c'est en fait » pour « c'en est fait ». — Dans l'article de Sainte-Beuve, p. 41, lire : « durant une moitié » au lieu de « dura ».

mands, bien entendu, ont la part du lion, après eux la critique italienne (notamment Benedetto Croce) et française (notamment Pierre Bertaux). On est frappé de l'absence de la critique anglaise. La bibliographie, qui se défend d'être complète, occupe tout de même 18 pages. Cette remarquable mise au point servira désormais de base à toute interprétation nouvelle de Hölderlin.

Geneviève Bianquis.

Shelley. **Defesa da Poesia.** Prefácio, tradução do Inglês e notas de J. Monteiro-Grillo. — Textos Universitários. Guimarães Editores. Lisboa, 1957. In-8°, 124 p.

M. Monteiro-Grillo, auteur de nombreuses études sur les problèmes de critique littéraire et ancien directeur de la revue *Cadernos de Poesia*, actuellement Professeur à l'Université de Lisbonne, a eu l'heureuse idée de donner la première traduction portugaise de *Defence of Poetry*. Il serait vain de vouloir rappeler, ici, l'importance de cet essai, tant ce texte est bien connu, non seulement des anglicistes, mais aussi de tous ceux qui ont tenté de pénétrer les secrets de la création poétique et littéraire, en général.

Dans une sobre et élégante introduction, M. Monteiro-Grillo retrace la genèse de cette œuvre restée inachevée. On aurait souhaité, à ce propos, de plus amples précisions sur les coupures et modifications opérées par John Hunt au moment de la publication de l'essai dans les *Memoirs of Shelley*.

L'auteur a bien situé l'œuvre de Shelley par rapport à *The Four Ages of Poetry* de Thomas Love Peacock. Il en éclaire l'origine en même temps qu'il met mieux en évidence son caractère véritablement « révolutionnaire » pour l'époque. Mieux que la préface des *Lyrical Ballads* de Wordsworth et de Coleridge, l'essai de Shelley constitue, en effet, le manifeste par excellence du Romantisme anglais. M. Monteiro-Grillo montre comment la deuxième génération romantique, celle qui succède immédiatement aux « lakistes », va renouer, grâce à Shelley, avec les Classiques et Platon, en particulier.

Dépassant largement l'esthétique romantique, Shelley apparaît comme le pionnier de la critique littéraire d'aujourd'hui. La poésie considérée comme « l'expression de l'imagination » — d'une imagination créatrice dans tous les domaines, — permet à Shelley de réaffirmer le pouvoir du poète comme législateur, fondateur de religions, historien, musicien, peintre, sculpteur, philosophe ; on comprend qu'à ce titre, il défende la poésie des accusations d'immoralité et de corruption. A ce propos, M. Monteiro-Grillo montre ce que Shelley doit à l'*Apologie for Poetrie* de Sir Philip Sidney. D'intéressants rapprochements avaient déjà été faits à cet égard par Albert Verweg : « Dichters verdediging : Shelley's A Defence of Poetry en Sidney's An Apologie for poetrie. »

On ne saurait faire grief à M. Monteiro-Grillo de ne pas avoir cité dans sa bibliographie cet ouvrage néerlandais très intéressant, mais ancien (Amsterdam, 1891). Avec Shelley, l'*Imagination* cherche ses voies auprès de l'*intuition*, tant il est vrai que c'est dans la *sympathie* (« the act of feeling at one with one's neighbour ») [1] que se dévoile le vrai poète. On savait déjà la dette que le mouvement symboliste avait contractée envers l'auteur de *Prometheus Unbound* élargissant le domaine des influences. M. Monteiro-Grillo, se fondant en cela sur les travaux de C. M. Bowra [2], montre comment, par la relation essentielle qu'il établit entre l'imagination, la vérité et la réalité, Shelley permet au Romantisme anglo-saxon de s'inscrire plus largement dans le cadre de la culture européenne.

M. Monteiro-Grillo a utilisé le texte offert par R. H. Shepherd dans *The Prose Works of Percy Bisshe Shelley* [3]. La traduction, excellente, rend bien le sens du texte anglais, pas toujours commode à cerner. La langue de Shelley, en effet, riche de résonances et de prolongements, présente de gros écueils aux traducteurs. D'une belle venue, cette traduction permettra au lecteur d'accéder facilement, dans sa langue, à un texte dont l'originalité a été très scrupuleusement respectée.

On saura gré au traducteur d'avoir conservé dans leurs langues respectives les citations faites par Shelley et de ne donner qu'en notes les traductions. — Les notes et commentaires ont été rejetés en fin de volume, ce qui gêne un peu le lecteur. — Les textes classiques ont été cités dans les meilleures traductions portugaises, mais, pour les auteurs latins, le texte original est également offert. M. Monteiro-Grillo a utilisé certains rapprochements proposés par H. F. M. Brett-Smith [4] et L. Verkoren [5] ; il y aurait peut-être eu lieu de les élargir encore. Il eût été intéressant, par exemple, de voir démarquer l'influence qu'ont très réellement exercée certaines idées de Shelley dans la formation des doctrines symbolistes, mais le lecteur goûtera la richesse des citations et des références.

Par ses traductions de poètes et d'écrivains de langue anglaise, par ses études sur la poésie portugaise et les remarquables essais qu'il a consacrés aux thèmes littéraires anglais et sud-américains, M. Monteiro-Grillo était tout destiné à présenter cette traduction portugaise de *Defence of Poetry*, dont mieux que quiconque il avait pu mesurer la valeur et l'intérêt actuel. B. Croce avait bien senti toute l'importance de cet essai, lui qui, en 1948, donnait sa *Difesa della Poesia*. Grâce à M. Monteiro-Grillo, le Portugal pourra prendre un contact plus direct avec un document précieux non seulement pour l'interprétation du Romantisme, mais aussi pour une meilleure compréhension de l'esthé-

1. J. Bronowsky, *The Poet's Defence*, Cambridge, 1939, p. 76.
2. *The Romantic Imagination*, Londres, 1950.
3. Vol. II, Londres, 1912.
4. Peacock's *Four Ages of Poetry*, Shelley's *Defence of Poetry*, Brownings's *Essay on Shelley*. — *Percy Reprints*, N° 3, (1re éd. 1921), Oxford, 1947.
5. *A Study of Shelley's Defence of Poetry*, Amsterdam, 1947.

tique dans la culture européenne moderne. Par sa structure et par les principes directeurs qui l'animent, ce travail témoigne heureusement en faveur d'un comparatisme bien compris.

Simone M. VERGNAUD.

POUCHKINE. **Œuvres complètes,** publiées par André Meynieux. Tome III : *Autobiographie, critique, correspondance.* Paris, A. Bonne, 1958. In-8°, XL + 790 p.

En 1826 J. M. Chopin, un Français né en Allemagne et qui avait été en Russie secrétaire d'un prince Kourakine, faisait publier à Paris la première traduction dans notre langue d'une œuvre de Pouchkine : *La Fontaine des Pleurs, poème de M. Alexandre Pouschkin,* traduite librement du russe par J. M. Chopin. Paris, 1826, 40 p., 3 pl. lithogr. Suivait une petite note annonçant une collaboration conjugale aussi touchante que superflue : « la musique du chant tartare (*sic !*) est de Mme Chopin ». Un certain H. Dupont publiait en 1847 la première édition d'ensemble en français, *Œuvres choisies de Pouschkine, poète national de la Russie,* qui ne comprenait naturellement dans ses deux tomes que les quelques œuvres les plus connues. Depuis lors, pendant tout un siècle les traducteurs n'avaient offert au public français que les textes proprement littéraires ou historiques et quelques lettres. Tout le monde parlait de Pouchkine en France mais seuls quelques initiés avaient pénétré dans les coulisses de son œuvre et connaissaient sa correspondance, ses souvenirs et ses écrits critiques, documents indispensables pour comprendre ce génie protéiforme et ce diable d'homme que les lettres des Karamzine nous dépeignent comme un chat-tigre se promenant, toutes griffes dehors, dans les salons de Pétersbourg, documents sans lesquels on ne peut interpréter correctement ni *Eugène Onéguine,* ni *Boris Godounov,* ni les poèmes et nouvelles.

Aidé d'une brillante équipe de collaborateurs. M. André Meynieux ouvre les coulisses de l'œuvre pouchkinienne au grand public de chez nous, aux étudiants comparatistes et aux nombreux russisants qui n'ont sous la main ni les trois tomes de l'édition de la correspondance par les Modzalevski père et fils, ni les seize tomes de l'édition académique russe (1949). Si malgré son titre l'édition de M. Meynieux n'est pas complète, elle l'est du moins pour les besoins des lecteurs français qui ne lisent pas le russe. Elle leur révèlera un « nouveau visage du poète » (titre de l'introduction substantielle de M. Meynieux), non seulement le visage de Pouchkine, homme de lettres, l'aspect sociologique en quelque sorte de son œuvre (voir R. Escarpit, *Sociologie de la littérature,* Paris, 1958), mais son vrai visage : Pouchkine aux prises avec ses passions, ses pensées, ses affaires privées, avec la « plèbe mon-

daine » des deux capitales, le visage tourmenté du génie dont les traits n'ont pas été épurés, transfigurés, ennoblis dans l'œuvre poétique, son masque d'éternité mais aussi parfois son masque mortuaire. Nous voyons vivre cet homme là à travers les multiples matériaux inédits que nous offre M. Meynieux : fragments autobiographiques, 464 lettres sur les 750 que l'on connaît, les articles de critique sur les littératures russe et française (M^me^ de Staël, Hugo, Musset entre beaucoup d'autres y sont tour à tour flattés, égratignés ou déchirés à belles dents), les commentaires que Pouchkine donne de son œuvre, de *Boris Godounov* surtout, quelques études historiques, les gloses notamment du *Voyage de Moscou à Pétersbourg* de Radichtchev et enfin l'étonnant *Voyage à Arzroum* pour ne mentionner que les documents les plus précieux. Grâce aux notes fort abondantes et pertinentes (quelques-unes cependant sont inutiles ; par ex. la note 3, p. 75 et surtout la note 6, p. 611, d'autres manquent : le lecteur français aimerait savoir qui sont Bowles (cité p. 133, note 2) et Chemnister (p. 216, note 1), une au moins est inexacte : l'*Andromaque* de Katénine n'est pas une traduction de celle de Racine : p. 44, note 10), des notes qui utilisent même des matériaux d'origine russe non publiés encore en volume en Russie : les lettres des Karamzine sur les derniers mois et la mort de Pouchkine, grâce aux index des correspondants et des noms de personnes, aux tableaux généalogiques, aux illustrations, à la carte des itinéraires pouchkiniens, ce tome III de la traduction française représente, comme le dit excellemment son auteur, à propos et au delà du poète russe « une manière d'initiation à la vie et à la civilisation de la Russie d'autrefois, initiation nécessaire à qui veut comprendre la Russie d'aujourd'hui » *(Avertissement)*.

Il est à souhaiter que la critique parisienne ne restera plus indifférente et muette devant cette révélation du vrai visage de Pouchkine et des conditions d'existence et de travail de l'élite cultivée de son époque. On aurait aimé que l'introduction trop modeste de M. Meynieux se fût moins étendue sur la sociologie de l'œuvre, ce qui n'intéresse guère que les spécialistes et eût souligné en traits plus amples le mérite essentiel et nouveau de son livre. Quoiqu'il en soit cette édition rendra de grands services aux comparatistes de France et d'ailleurs. Le domaine slave est actuellement un peu à la périphérie des études de littérature comparée. D. Čiževski dans son dernier ouvrage (*Aus zwei Welten, Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen*, Leiden, 1955) signale cette rélégation lointaine et ses fâcheuses conséquences (v. pp. 4, 5). Espérons que le Pouchkine français de M. Meynieux et de ses collaborateurs contribuera à l'intégration rapide de la littérature russe dans l'univers comparatiste.

H. Grandjard.

L. DE SUGAR. **Baudelaire et R. M. Rilke.** Étude d'influences et d'affinités spirituelles. Paris, Nouvelles Éd. latines, 1954. In-8°, 189 p.

Cette thèse de Mme de Sugar ne fait que préciser un rapprochement qui avait déjà été suggéré par Guenther et surtout par Goertz [1]. Refaisant, étape par étape, la biographie de Rilke et l'itinéraire spirituel qui la caractérise, l'auteur montre combien l'élargissement et l'approfondissement de la connaissance de Baudelaire a modifié l'attitude, voire la technique du poète allemand. C'est que plus cette connaissance s'accroissait, plus elle mettait en évidence les éléments communs à la nature des deux artistes.

Pourtant, je crains un peu que — et ce, malgré les précautions prises par Mme de Sugar (v. notamment sa conclusion, pp. 171-172) — on ait fait ici la part trop belle à l'influence baudelairienne directe. Certes, le séjour à Paris marque un tournant dans l'évolution de l'inspiration de Rilke. Mais est-il besoin de souligner l'action de Baudelaire sur les écrivains qui lui ont succédé ? Il eût donc été assez incompréhensible que Rilke échappât à son emprise, d'autant plus qu'un certain nombre de traits leur étaient communs. Dans sa conclusion, Mme de Sugar indique que cette similitude était instinctive. Si, « pour les deux poètes, tout dans la nature est digne d'être chanté », « cette tendance se trouve déjà chez le jeune Rilke » (p. 167) ; Baudelaire et Rilke ont en commun « une grande pitié fraternelle envers les déshérités de ce monde et qui englobe aussi les fous et les anormaux », mais « ce sentiment est inné chez Rilke » (p. 168). Je pourrais multiplier les citations de cette espèce ; elles ne feraient que souligner qu'il s'agit, en l'occurrence, d'une parenté spirituelle *originelle*, rendue plus consciente chez Rilke par la rencontre avec l'œuvre baudelairienne. Mais les éléments précis font défaut pour caractériser cette incidence. Le plus souvent, nous en sommes réduits à des conjectures, que l'auteur nous présente, d'ailleurs, comme telles : « il est donc fort probable qu'il s'est entretenu avec Rilke de ce sujet » (p. 12). Mainte fois on se heurte à des réserves (« sans doute ») quand Mme de Sugar n'affirme pas « qu'il est impossible de savoir jusqu'à quel point la conception de Baudelaire a trouvé un écho dans la sensibilité de Rilke » (p. 67).

Je ne crois pas que les similitudes formelles soient plus convaincantes. Ici aussi, Mme de Sugar ne s'aventure qu'avec prudence, parlant « d'une certaine ressemblance » (pp. 29-30), d' « une atmosphère semblable » (p. 107). Le rapprochement, assez vague, de quelques titres, ne me paraît pas davantage significatif. Faut-il s'étonner que Rilke, comme Baudelaire, ait été attiré par le personnage de Don Juan ? Mais leur inspiration est différente, autant d'ailleurs que les titres (*Don Juan aux*

1. GUENTHER, *Weltinnenraum, Die Dichtung R. M. Rilkes*. Bern, Leipzig, Berlin, Haupt, 1943. — Hartmann GOERTZ, *Frankreich und das Erlebnis der Form im Werke R. M. Rilkes*. Stuttgart, Metzler, 1932.

Enfers ; Don Juans Kindheit, Don Juans Auswahl). Qu'y a-t-il de surprenant à ce que le thème du *Balcon*, différemment traité, se retrouve chez les deux poètes ?

En fait, on peut toujours relever chez les écrivains, même les plus divers, des similitudes de toute nature : Baudelaire lui-même a fourni, à ce sujet, la matière d'une dissection impitoyable [1]. Mme de Sugar, entraînée par son sujet, a été amenée parfois à rapprocher des éléments fort dissemblables : en fait, elle aurait dû, je crois, s'en tenir à l'examen des affinités spirituelles, qui sont indéniables et nombreuses. Une parenté intellectuelle conduit assez normalement à des réactions identiques. L'exemple le plus caractéristique est la concordance des opinions sur la Belgique, alors que lors de la parution de l'article sur Furnes (*Berliner Tageblatt* du 1er août 1907), les *Notes sur la Belgique* n'étaient pas encore accessibles au public.

Rilke et Baudelaire se ressemblent surtout par deux éléments, d'origine biographique, dont on peut dire qu'ils sont consécutifs et qu'ils ont influencé toute la littérature contemporaine : la nostalgie de l'amour maternel et la projection de l'enfance dans la maturité, « l'enfance retrouvée ». Combien d'œuvres d'aujourd'hui ne regrettent-elles pas la « chance d'être orpheline » ? Si les Mme Lepic sont légion, les héros de roman ou de théâtre qui n'ont pas connu leur mère sont tout aussi nombreux. Cette privation les marque pour leur vie, leur inspirant la nostalgie d'une enfance qu'ils n'ont point vécue. Ceux-là seuls accèdent à la vérité qui la retrouvent dans leur âge mûr. Comme disait Rilke, « le génie n'est que l'enfance nettement formulée ». Pour la grande majorité, il ne peut être question de *génie*, mais simplement de personnalité.

R. Van Nuffel.

Petre Ciureanu. **Gli scritti francesi di Niccolò Tommaseo.** Genova, Società Cooperativa Italiana Autori. In-8°, 1950, 300 p. — **Saggi e ricerche su scrittori francesi.** Genova, Editrice Italia, 1955. In-8°, 219 p. — **Renan, Taine et Brunetière à quelques amis italiens,** Institut Français de Florence, (Publications de l'Institut Français de Florence. IIe Série, N° 9.) 1956. In-8°, 93 p.

Le nom de M. Petre Ciureanu n'est pas inconnu des lecteurs de cette *Revue*. Un remarquable article de lui, intitulé *Un'amicizia italiana : Sainte-Beuve e Tommaseo*, a figuré au sommaire du fascicule d'octobre-décembre 1954. M. Ciureanu est d'autant plus compétent en la matière, qu'il avait précédemment consacré un volume substantiel

1. Robert Vivier, *L'Originalité de Baudelaire*. Publication de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1926. Une réédition, suivie d'une note de l'auteur, a paru en 1955.

à Tommaseo. Et c'est précisément de ce volume que nous traiterons d'abord.

De nombreux travaux ont paru en Italie sur Niccolò Tommaseo, mais ses contacts avec la France n'avaient pas fait l'objet d'une étude d'ensemble. M. Ciureanu a heureusement comblé cette lacune. Il a analysé avec une minutie dont il faut lui savoir gré, non seulement les différents séjours que Tommaseo a faits en France, mais surtout ses articles et essais écrits en français. Cette enquête s'imposait ; la bibliographie des « scritti francesi » de Tommaseo n'occupe pas moins de neuf pages, en petits caractères, du livre de M. Ciureanu. Et l'enquête n'était pas exempte de réelles difficultés, soit à cause de la fécondité de l'écrivain italien, soit par son habitude de reprendre sans cesse ses propres travaux, de les remanier, de les republier plusieurs fois de suite. M. Ciureanu donne, textes à l'appui, des exemples éloquents de ce qu'on peut appeler une véritable manie.

Étrange personnalité que celle de Tommaseo ! Elle éveille souvent l'intérêt, rarement la sympathie. On a l'impression d'être plongé dans une atmosphère trouble, morbide. Elle déroute, agace, exaspère. Or, les « scritti francesi » font ressortir davantage les traits essentiels de cette personnalité et surtout, tranchons le mot, ses défauts. Ils mettent à même de toucher du doigt le manque chez Tommaseo de clarté et de précision, son incapacité de concentrer sa pensée en vue d'atteindre le but qu'il se propose ; c'est pourquoi il aime mieux s'exprimer par aphorismes que creuser une question. Et, à ce propos, on peut se demander si son penchant pour l'enflure n'a pas été favorisé par les influences qu'il a subies. Il a commencé par subir celle de Lamennais, au point de singer son style ; mais comme l'imitation est restée purement extérieure, il est tombé dans la rhétorique — le mot est de M. Ciureanu lui-même (p. 197). L'influence de J.-J. Rousseau, qui s'est substituée par la suite à celle de Lamennais, a été encore plus néfaste. Toujours est-il que la nature très indépendante de Tommaseo ne le disposait pas à écrire un français irréprochable. Il n'entend pas se plier aux règles ; il a peur de tomber dans la banalité. Aussi son style, même lorsqu'il est correct, n'a presque jamais une allure vraiment française ; outre les néologismes, les italianismes, les barbarismes qui émaillent ses pages, on rencontre fort souvent des images qu'il est impossible de ne pas juger bizarres. Citons un exemple entre autres. C'est un passage tiré de l'essai sur *la France au XVI^e siècle* :

> Ainsi gai, confiant, ouvert, imprévoyant, courageux, toujours à la recherche des choses nouvelles, les saisissant partout où il les trouve, et les traduisant dans sa manière primesautière et enjouée, ce peuple devait naturellement se jeter tête baissée dans tous les chemins dangereux, et se faire tantôt la trompette, tantôt le sapeur de cette grande armée qui s'avance dans le désert de la vie à la conquête d'un avenir inconnu... (pp. 238-239).

Or, nous avons l'impression que M. Ciureanu a souvent fait preuve d'une indulgence excessive dans ses analyses. Nous le croyons plus

près de la réalité lorsqu'il conclut ainsi les pages qu'il consacre au chapitre sur les *Origines de la monarchie française* de l'essai que nous venons de mentionner : « Ma poi, in fondo, ci rendiamo conto che nulla di preciso e di nuovo l'autore porta a nostra conoscenza e che le nostre idee sull'*Origine della monarchia francese* sono forse più confuse di prima » (p. 236). Il n'en est pas moins vrai que l'apport de M. Ciureanu est important [1]. Son travail sera indispensable à tous ceux qui s'occuperont de Tommaseo et qui étudieront des relations littéraires franco-italiennes au XIX^e siècle.

Le volume intitulé *Saggi e ricerche su scrittori francesi* renferme, outre deux petits essais sur M^me de Sévigné et sur Turgot, qui font là un peu figure de hors-d'œuvre, trois études d'un intérêt considérable : *Sainte-Beuve e i suoi amici italiani ; Hortense Allart in Italia ; Renan, Taine e Brunetière nelle lettere ad alcuni amici italiani.* Dans la première, M. Ciureanu, qui prépare actuellement un vaste travail sur la fortune en Italie du critique des *Lundis*, passe rapidement en revue les Italiens avec qui Sainte-Beuve a entretenu des rapports : Libri, Pellegrino Rossi, Bellerio, Tommaseo, Carducci. On retrouve là, à propos de Tommaseo, le texte de l'article paru d'abord dans la *Revue de Littérature comparée.* Mais c'est surtout le chapitre sur Hortense Allart qui a retenu notre attention, car l'auteur y utilise d'abondants matériaux inédits. Nous ne lui ferons pas grief de ne satisfaire que partiellement notre curiosité, puisqu'il a promis de raconter tout au long les aventures italiennes de la belle Hortense. Le dernier chapitre concerne les rapports de Renan, Taine et Brunetière avec un homme de lettres italien qui a joui d'un certain renom à la fin du siècle dernier : Angelo de Gubernatis. Ici aussi la documentation de M. Ciureanu est de toute première main. On peut regretter que ce chapitre et le texte des lettres adressées à Angelo de Gubernatis aient fait l'objet de deux publications différentes au lieu d'être réunies. Hélas ! nous savons qu'on n'est pas toujours libre de faire ce que l'on veut, et qu'il y a des raisons contingentes devant lesquelles il faut se plier [2].

C'est, en effet, dans la collection de l'Institut Français de Florence, à laquelle le dynamique directeur de celui-ci, M. Guy Tosi, vient de

1. Le français de Tommaseo est parfois approximatif, mais peut-être quelques-unes des erreurs qui sautent aux yeux ne lui sont pas imputables. Nous nous demandons d'autre part si, à la p. 231, il ne faut pas lire *sapristi* dans la phrase : « Ça nous fera un fameux papillon, *sacristie* ! »

2. On aurait, ici aussi, mauvaise grâce de relever quelques coquilles et de menues inexactitudes. Par exemple, dans la lettre d'Hortense Allart à Anne Woodcock du « samedi 26 janvier 1928 » [*sic*], on lit : « Je pars demain de grand matin pour Rome. *Devins* qui m'y précède et qui j'y trouve ! *Devins* qui est venu me voir avant-hier » (p. 144). C'est sans doute possible, *devinez* qu'il faut lire, puisque toute la lettre est à la deuxième personne du pluriel. Un peu plus loin, p. 147, dans la lettre du 6 mai 1828 — lettre inédite d'un intérêt tout particulier puisqu'il y est question de Stendhal — nous trouvons : « Je songe rester longtemps à Rome, à y revenir, à y vivre, ces *biens* se sont emparés de moi tout à fait. » Le contexte montre que *biens* est une mauvaise lecture ; il ne peut s'agir que de *lieux*.

donner une nouvelle impulsion, qu'a paru le texte de cinquante lettres, en grande partie inédites, adressées pour la plupart à Angelo de Gubernatis par Renan, Taine et Brunetière [1]. Les plus intéressantes sont sans doute celles de Renan, qui y donne d'utiles précisions sur ses voyages dans la péninsule. Les stendhaliens remarqueront que Renan fait sienne la célèbre devise *To the happy few* de l'auteur de *la Chartreuse de Parme*, lorsqu'il écrit en 1878 : « Votre approbation me vaut celle du monde entier, et *c'est pour un petit nombre d'esprits comme vous que je travaille* » (p. 33). Pourquoi l'éditeur n'a-t-il pas souligné dans une note cette rencontre imprévue ? Toujours en ce qui concerne Stendhal, la lettre de Taine du 18 novembre 1872 est précieuse. Taine y avoue sans détours tout ce qu'il doit au romancier : « L'observateur auquel à cet égard je dois le plus de reconnaissance est Stendhal (Beyle), l'auteur de *la Chartreuse de Parme*, des *Chroniques italiennes*, de *Rome, Naples et Florence*, un de vos plus grands amis et admirateurs... » (p. 67). Ici aussi, une petite note n'aurait pas été superflue. Certes, M. Ciureanu a su échapper au danger de noyer les textes dans des flots d'une érudition indigeste ; mais n'est-il pas tombé dans l'excès opposé ? Le lecteur voudrait, par endroits, des lumières sur certaines allusions. Par exemple, là où Renan écrit : « Mon vieil article sur Niccolini n'est plus guère imprimable » (p. 22). Qu'est-ce que « la Concezione » dont il est question à la p. 45 ? Ne fallait-il pas un [*sic*] et une petite note à la p. 47, où Renan écrit « *Champ de Flore* » voulant faire allusion à la place romaine, proche du palais Farnèse, *Campo dei Fiori* ? Et, pour finir, comment se fait-il qu'en s'adressant à de Gubernatis, Taine lui écrive ceci : « Quant à M. Angelo de Gubernatis, si jamais vous nous faites l'honneur de venir à Paris... » (p. 65). La phrase, telle qu'elle est, étonne.

Ce sont là des fautes vénielles, qui n'enlèvent rien à l'intérêt des travaux de M. Ciureanu.

V. DEL LITTO.

Jacques SCHÉRER. **Le « Livre » de Mallarmé.** Paris, Gallimard, 1957. In-8°, XXIV-382 p.

Du « monceau demi-séculaire » de notes que Mallarmé mourant demanda à sa famille de détruire, on savait que quelques bribes, quelques fragments de poèmes, et le « déchet » considérable intitulé *Igitur*, avaient été sauvés, et l'on supposait couramment que le reste avait été brûlé. Or il n'en est rien, car voici que M. Jacques Schérer édite, et commente dans une longue introduction, un dossier de notes qui a été sauvé lui aussi, et qui fait partie de la collection de M. Henri Mondor.

1. On peut, là-dessus, lire aussi l'analyse que M. J. Vier a déjà donnée ici même, dans le N° d'avril-juin 1958, pp. 294-7.

Ce manuscrit du Livre, comme le nomme son éditeur, se compose de deux cent deux feuillets de différentes dimensions — feuilles entières, demi-feuilles, quarts de feuilles et petites fiches — sur lesquels le poète a griffonné des notes fragmentaires, plus ou moins rapidement et avec de nombreuses ratures, à l'encre noire et au crayon. Ces notes appartiennent probablement « aux dernières années » de sa vie. A l'exception de quelques courtes séries, les feuillets se suivent sans système apparent et sans pagination. M. Schérer a pu tout déchiffrer, à l'exception de quelques mots, et il reproduit le texte dans l'ordre ou le désordre de l'original.

Les fragments se classent sous quatre rubriques. On y trouve d'abord quelques brouillons (intéressants, en raison de nombreuses corrections) de textes connus. Ensuite, une quinzaine de feuilles conservent l'ébauche très schématique de récits ou de pièces inconnus, y compris peut-être le « vaste mélodrame populaire » dont le poète entretenait O'Shaughnessy dès 1876 [1]. Sur une vingtaine de feuillets, Mallarmé a noté en schémas abstraits des idées qui semblent se rattacher à sa recherche d'une théorie de l'Œuvre littéraire. Quelque cent quarante feuillets, enfin, c'est-à-dire près des deux tiers du dossier, constituent un véritable grimoire composé de projets et de calculs relatifs à l'organisation matérielle de l'entreprise du Livre : à son financement, aux conditions de la vente, à la participation de l'auteur aux recettes (« mon humble gain »), et surtout aux séances de lecture et d'interprétation qui devaient faire connaître le Livre (anonyme) à une élite, avant la publication.

Voici ce que contient le manuscrit. Manifestement, c'est un document très important pour les études mallarméennes. On hésite cependant à reconnaître en lui, avec M. Schérer, une véritable esquisse du Livre que Mallarmé rêvait, celui auquel le monde était fait pour aboutir, de ce Livre dont M. Schérer — après d'autres [2], mais en se servant des éléments nouveaux qu'apporte son manuscrit, — étudie la conception. Il le fait en se plaçant résolument au point de vue très abstrait de l'auteur de son manuscrit, à qui il donne raison, pour ainsi dire, contre le poète d'*Hérodiade* et du *Faune*. Il admet, en effet, « que l'œuvre entière de Mallarmé, du moins depuis 1866, s'explique et s'oriente par le Livre qui en est l'aboutissement ; ... sa grandeur vient du Livre total vers lequel elle s'oriente ». Et il s'explique fort bien que, « s'attaquant au Livre total », le poète « ait longuement réfléchi à la façon de l'écrire avant de se demander de quelle substance poétique il l'emplirait ». Son admiration pour le métaphysicien de la littérature semble aller jusqu'à accepter comme des vues géniales des projets de mise en œuvre du Livre qui, à première vue (s'agissant d'un Livre « futur », simplement rêvé), semblent se rapprocher plus

1. Voir dans le N° de juillet-sept. 1958, de cette Revue, l'article de Jean Noël, p. 370.
2. Notamment Lloyd Austin, dans un important article paru dans le *Mercure de France*, 1er janvier 1953. M. Schérer, qui ne renvoie guère qu'à son auteur, à M. Mondor et à lui-même, ne mentionne pas cet article.

de la plaisanterie ou de la folie que du génie. C'est ainsi qu'en commentant les notes où Mallarmé cherche avec des tâtonnements maladroits à faire entrer dans des équations compréhensives les différents facteurs matériels de son entreprise (nombre de feuilles, de séances, de personnes assistant à chaque séance, de francs par abonnement aux séances), il affirme que « dans leur sécheresse et leur obscurité, elles offrent des aperçus parfois vertigineux ». Devant tant de révérence le lecteur éprouve de la gêne, et se demande s'il n'aurait pas préféré que l'éditeur de cet étrange document, au lieu de le présenter comme l'esquisse et en quelque sorte même comme l'équivalent du Livre projeté, « une limite de l'esprit », le lui rendît plus accessible et plus humain.

N'aurait-il pas été possible, en effet, plutôt que d'attirer constamment notre attention sur le Livre *absent*, c'est-à-dire sur un absolu situé en dehors de toute réalisation possible, mais vers lequel regarderait toute l'œuvre du poète, — condamnée ainsi à l'incompréhensibilité, — d'examiner, au contraire, dans quelle mesure le manuscrit s'éclaire lorsqu'on le confronte avec l'œuvre réelle et *présente*, avec la correspondance du poète et même (blasphème ?) avec sa biographie ?

L'entreprise du Livre, comme toute l'œuvre de Mallarmé, porte la marque de son temps. Pour comprendre cette entreprise, comme pour comprendre cette œuvre, il est probable qu'on ferait bien de se rapporter à ce que nous savons des idées que le poète partage avec ses contemporains, plutôt qu'à sa vision de l'absolu. Séparée de sa vie et des idées de son temps, la religion du Livre selon Mallarmé, avec sa théologie et son cérémonial, peut paraître une aventure surhumaine, ou une folie : au lecteur de choisir. Placée, au contraire, dans la perspective de cette vie et de ces idées, elle devient bien moins insolite. On peut même tâcher de l'expliquer.

A l'époque de la grande crise, entre 1866 et 1870, Mallarmé s'est intéressé à un certain nombre de penseurs contemporains, à qui il a pris, éclectiquement, bien des idées qui convenaient à sa tournure d'esprit ou simplement à son ambition de poète. Et si un de ces penseurs était Auguste Comte ? Si, parmi les « livres de science et de philosophie » qu'à Tournon, en 1866, il « scrute et feuillette », se trouvait le *Système de politique positive* ? Si la « descente » de l'escalier dans *Igitur*, comme la résolution de Mallarmé (exprimée dans ses lettres) de « remonter » aux origines et de revivre toute l'histoire de l'humanité, s'expliquaient par un épisode de la vie de Comte, raconté dans le troisième tome du *Système* ? Si, d'autre part, certaines idées de Mallarmé sur le langage lui venaient d'un autre chapitre du même ouvrage ? Si enfin l'association de l'esthétique avec la sociologie, qu'on remarque dans les articles critiques des dernières années du poète, était le reflet de la doctrine positiviste ? Alors la religion du Livre, telle qu'on la trouve suggérée dans ces mêmes articles et telle que M. Schérer nous la présente d'après le manuscrit nouveau, revêtirait un aspect assez inattendu,

mais en somme rassurant. Mallarmé prêtre de la religion de l'Humanité (prêtre hérétique, sans doute, et même hérésiarque) — pourquoi pas ? Le rôle qu'Auguste Comte promettait au poète ressemble assez à celui que rêvait Mallarmé.

Les prêtres de l'Humanité (écrit-il dans le Discours préliminaire du *Système*) sauront réduire la science à construire le domaine fondamental de l'art, tant esthétique que technique. Mais, ainsi constituée, la poésie deviendra, suivant notre nature, la principale occupation de nos facultés spéculatives. Directement appelée à sa vraie destinée, elle charmera et ennoblira toute notre existence, en nous faisant mieux sentir notre relation au Grand-Etre. C'est principalement par elle que le nouveau sacerdoce solennisera, encore mieux que l'ancien, toutes les grandes époques individuelles, surtout la naissance, le mariage et la mort.

Mallarmé songe-t-il à autre chose qu'à un tel sacerdoce et à un tel Calendrier des Fêtes, lorsqu'il écrit, par exemple, dans *Offices* :

Une belle réjouissance d'a présent, due aux sortilèges divers de la Poésie, ne vaut que mêlée à un fonctionnement de capitale et en résulte comme apothéose. ... La représentation, ou l'office, manque : deux termes, entre quoi, à distance voulue, existera la pompe. Quand le vieux vice religieux, si glorieux, qui fut de dévier vers l'incompréhensible les sentiments naturels, pour leur conférer une grandeur sombre, se sera dilué aux ondes de l'évidence et du jour, cela ne demeurera pas moins, que le dévouement à la Patrie, par exemple, s'il doit trouver une sanction autre qu'en le champ de bataille, dans quelque allégresse, requiert un culte, étant de piété.

Le cérémonial des séances de lecture que le manuscrit du Livre ébauche pourrait bien avoir rapport à une époque préparatoire, précédant l'éclosion de la nouvelle religion. On pense à une autre phrase d'*Offices* :

Le nuage autour exprès : que préciser... Plus, serait entonner le rituel et trahir, avec rutilance, le lever de soleil d'une chape d'officiant, en place que le desservant enguirlande d'encens, pour la masquer, une nudité de lieu.

Mais ce sont là des spéculations dont l'éditeur du manuscrit du Livre ne reconnaîtrait peut-être pas l'intérêt. Il y a autant de Mallarmés que d'admirateurs de Mallarmé. Celui de M. Schérer est un penseur d'un génie tel, qu'il est permis de se demander « s'il faut prédire à notre manuscrit une destinée posthume comparable à celle des *Pensées* » de Pascal. La plupart des lecteurs jugeront sans doute que non, et penseront que la question même fait trop d'honneur à cette suite de notes bizarres. Tous féliciteront cependant bien chaleureusement l'auteur de *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé* d'avoir mené à bien cette édition. En même temps, on lui saura gré de son Introduction, qui contient l'étude la plus pénétrante des idées littéraires de Mallarmé qui ait paru jusqu'à ce jour.

Austin Gill.

Paul Valéry. *Traduction en vers des* **Bucoliques** *de Virgile*, précédée de **Variations sur les Bucoliques.** Paris, Gallimard, 1956. In-16, 160 p.

Comme beaucoup d'autres du même auteur, ce livre est le résultat d'une « commande ». Pendant la deuxième guerre mondiale, Valéry accepta de composer, à l'intention d'une société de bibliophiles qui voulait en faire un ouvrage de luxe illustré de lithographies originales en couleur de Jacques Villon, une traduction des *Bucoliques*, agrémentée d'une préface. Il accepta même les conditions qu'on lui posait : il devait s'agir d'une édition juxtalinéaire, et Valéry fit une traduction qui compte autant d'alexandrins que le texte original d'hexamètres.

Il explique dans sa préface comment il en vint à tenir cette étrange gageure. Cette préface est du premier ordre, bien qu'elle ne nous apprenne strictement rien de nouveau. C'est une série de variations, en même temps que sur les *Bucoliques*, sur des thèmes valéryens bien connus : rapports de la poésie et du langage, rapports de la traduction et de la poésie, rôle de l'attente dans la création poétique, caractères phonétiques et linguistiques du français par rapport au latin, état de la poésie à la fin du XIX^e^ siècle et au temps de Virgile, relations entre les poètes et les pouvoirs. Mais cette reprise opérée pendant l'avant-dernière année de sa vie manifeste une grande vivacité d'esprit et un bonheur toujours renouvelé d'expression. Valéry justifie l'emploi du vers par « la recherche d'une certaine harmonie sans laquelle, s'agissant de poésie, la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison ». Il définit ainsi la poésie en fonction de la traduction : « Le poète est une espèce singulière de traducteur qui traduit le discours ordinaire, modifié par une émotion, en « langage des dieux », et son travail intérieur consiste moins à chercher des mots pour ses idées qu'à chercher des idées pour ses mots et ses rythmes prédominants. »

Mais surtout, nous l'y surprenons, une fois de plus, en flagrant délit de comparatisme poétique. S'il a pu persister dans une tentative qu'il jugea lui-même tout d'abord fort téméraire, c'est pour s'être plus ou moins comparé et identifié en esprit à Virgile, au jeune Virgile, qui le fait se souvenir des problèmes et des difficultés du jeune Valéry : « Je reconnaissais, dans ces inégalités d'exécution, un âge tendre du talent, et ce talent venu à poindre dans un âge critique de la poésie. » Il peut ainsi remonter, par un effort d'imagination critique, vers l'état naissant du poème, et « redescendre vers sa résolution en œuvre de langage autre que l'original ». Telle est sa méthode de traduction.

Il propose aussi un sujet de thèse qui relève de la littérature comparée, ou générale : « Des relations de la poésie avec les régimes ou gouvernements divers. » C'est qu'il compare cette fois, plein d'envie et d'indulgence, la précarité de sa condition temporelle aux faveurs dont put bénéficier Virgile, laudateur de César.

Mais que dire de sa traduction ? Il l'a voulue, sur toutes choses, « chantante » : elle l'est le plus souvent. Il l'a voulue aussi exacte que possible : je ne sais si Virgile se serait mieux compris en la lisant ; il eût du constater, à coup sûr, une grande conformité de pensée. M. Marcel Cressot s'est amusé, dans une remarquable communication à l'Association internationale des études françaises, à comparer entre elles cinq ou six traductions des deux premiers vers de la première Églogue, dont celle de Paul Valéry : il ne lui adresse pas de très grands reproches. Ces vers sont-ils aussi beaux que ceux de *la Jeune Parque*, comme certains ont voulu le prétendre ? Je ne saurais, pour ma part, l'affirmer : la densité n'est pas la même, et la matière poétique d'ailleurs très différente. Conservent-ils, selon l'intention de l'auteur, « le mouvement harmonique » et « la substance sonore » de l'original ? Ils n'en conservent nécessairement qu'une part. Une traduction, même quand elle est entreprise avec plus de ferveur, n'est jamais qu'une traduction. Elle est nécessaire pour ceux qui ignorent la langue de l'original ; pour ceux qui la connaissent, elle peut être un « exercice », voué à un échec plus ou moins partiel. Elle sacrifie toujours quelque chose ; la meilleure traduction est celle qui, de la symbiose *son et sens*, sacrifie le moins possible. La traduction de Valéry « chante » : chante-t-elle le même chant que les vers de Virgile ? Dans l'ensemble, peut-être ; mais le rythme, — il ne peut être question de conserver, sauf hasard heureux, les assonances et les allitérations, — subit parfois des atteintes qui n'étaient peut-être pas toutes inévitables : des enjambements virgiliens disparaissent, d'autres sont introduits gratuitement, d'autres effets sont altérés. Bornons-nous, car il serait vain de s'engager dans une critique mesquine et de multiplier les contestations, à un seul exemple. Le vers :

Mes charmes, ramenez mon Daphnis de la ville,

chante-t-il comme celui de Virgile :

Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim ?

N'est-ce pas trop sacrifier que de changer la place de « mes charmes » et de Daphnis ? et de ne pas répéter « Ramenez » ? Le cadre de l'alexandrin n'est-il pas un peu étroit pour rendre un tel vers ? En matière de quadrature du cercle, la perfection n'est pas possible. Si cette traduction n'enlève rien à la gloire de Valéry, elle ne lui ajoute cependant, semble-t-il, que peu de chose. L'auteur de *Charmes* restera sans doute plus grand comme traducteur de l'intraduisible et mystérieuse poésie qu'il portait en soi, que comme interprète de Virgile.

Maurice Bémol.

Karl Ludwig Schneider. **Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers.** Heidelberg, Carl Winter, 1954. In-8°, 184 p.

Dans cet ouvrage fort estimable, l'auteur ne se propose pas de dresser un simple catalogue des images utilisées dans leurs poésies par les expressionnistes Heym, Trakl et Stadler. Son entreprise est plus ambitieuse et plus intéressante. Il se propose de tirer d'un examen attentif et minutieux des métaphores des trois poètes des conclusions valables sur leur personnalité, leur inspiration, leur sentiment de la vie et du monde et sur le mouvement littéraire dont ils sont des représentants importants.

Au lecteur averti, une telle entreprise paraît risquée. En France, les critiques littéraires vont plutôt du fond à la forme, de la personnalité au style. En abordant l'ouvrage de K. L. Schneider, on craint d'y trouver plus d'hypothèses que de conclusions solides, plus de raisonnements aventureux que d'inductions légitimes. On songe à la physionomie de Lavater, qui prétendait déduire la psychologie d'un homme de sa physionomie et de la forme de son crâne.

Le travail de Schneider dissipe rapidement ces craintes. Sa méthode est saine et prudente. Il part du principe que l'image n'est pas un ornement que le poète choisit délibérément pour donner de la couleur à son poème. Elle surgit du plus profond de lui-même, fait partie intégrante de sa personnalité. Elle est caractéristique de sa façon de voir et de sentir les choses. Elle lui permet d'exprimer sous une forme concrète et dense des impressions subtiles et profondes que le langage normal est incapable de formuler ou de suggérer. S'il en est réellement ainsi, l'étude des images d'un poète doit nous permettre de remonter à sa personnalité, à la source même de son inspiration et de définir son originalité, à condition d'éviter l'écueil qui consisterait à partir d'idées préconçues et à rechercher confirmation de ces idées dans le style et en particulier les images d'un auteur. K. L. Schneider, conscient du danger, a évité de commencer son travail de recherche par la lecture des manifestes des expressionnistes et des études critiques sur l'expressionnisme. Il s'est efforcé de lire Heym, Trakl, Stadler — qu'il a choisis par goût personnel — sans prévention, en pleine liberté d'esprit. Il ne savait pas à quels résultats il aboutirait. Il a été étonné, après avoir étudié séparément les images de trois poètes aussi différents, de constater la large concordance qui existe dans leurs façons respectives d'utiliser les images et de réagir au monde extérieur.

Les différences, incontestables, semblent cependant relativement superficielles. Chaque poète préfère naturellement certaines catégories d'images. Mais l'usage qu'ils font tous les trois des images présente beaucoup de traits communs. K. L. Schneider le fait nettement apparaître en opposant leur manière de procéder à celle de poètes impressionnistes tels que Liliencron, Holz, Dehmel. L'ambition des impres-

sionnistes est de capter et d'exprimer le monde extérieur. Ils n'ont recours aux images que pour rendre la réalité avec plus d'exactitude, de précision, de pittoresque. Leurs images ne déforment jamais le monde réel, elles y adhèrent assez strictement.

De leurs poèmes, ceux de Heym, Trakl et Stadler se distinguent fondamentalement par le rôle qu'y jouent les images. Celles-ci en constituent l'essentiel. Le langage non imagé y est exceptionnel ; l'image y forme la trame, la substance même du poème. Elle n'a plus du tout le même objet, la même orientation. Il ne s'agit plus de décrire des réalités visibles et perceptibles. Il faut exprimer la réalité intérieure, les élans de l'âme. L'image n'a plus à être fidèle. Elle doit être dynamique, vigoureuse, symbolique. Elle devient envahissante, abusive. Elle peut n'avoir plus avec la réalité qu'un rapport lointain ; elle devient subjective, non figurative et pour ainsi dire abstraite. Trakl n'hésite pas à écrire par exemple, à la fin de *Winternacht* :

Aus dem östlichen Tor trat silbern der rosige Tag

phrase où *silbern* et *rosig* se contredisent, où *rosig* a une valeur concrète et descriptive, et *silbern* une valeur purement sentimentale et symbolique. Tous les commentateurs et critiques ont noté l'usage très personnel, très subjectif que Trakl fait des différentes couleurs. Par là, le monde de ce poète ressemble à celui du Märchen, lui aussi foncièrement et délibérément éloigné du réel, et riche en éléments concrets non descriptifs.

Les poètes expressionnistes veulent exprimer l'inexprimable, dire l'indicible. Voilà pourquoi ils ont recours aux images et pourquoi ils les utilisent d'une façon très différente de celle des impressionnistes. Dans un poème de Liliencron, par exemple *Die Birke*, on pourrait, à la rigueur, retrancher les images sans détruire le sens général du poème. Dans les œuvres de Heyn, Trakl et Stadler, c'est impossible. L'image fait corps avec le poème. Elle n'y est pas un ornement, un élément superflu. Elle contient le message du poète, le sens profond de l'œuvre — sens souvent très difficile à dégager. L'image ne traduit plus la réalité, elle l'informe, la déforme. Elle exprime le moi profond du poète et, dans la mesure où ce moi est représentatif, l'âme d'une époque. Les images des expressionnistes ne sont pas celles d'observateurs, mais de visionnaires. Voilà pourquoi elles n'ont pas à respecter les lois de la logique et de la vraisemblance. Elles paraissent souvent incohérentes, surtout chez Trakl. C'est que, pour l'expressionniste, la réalité intérieure est plus importante, plus réelle que le monde extérieur.

Les conclusions de K. L. Schneider, fondées sur une démonstration parfois assez aride, paraissent valables. Son ouvrage permettra à ceux qui ne connaissent pas encore les poètes expressionnistes de les aborder sans être trop déconcertés, et à ceux qui les connaissent, de les relire en les comprenant mieux, surtout en ce qui concerne Trakl.

Albert Schneider.

B. O. Unbegaun. **Russian Versification.** Oxford, Clarendon Press, 1956. In-8°, 164 p.

Ce n'est qu'un manuel, mais un manuel intelligent et de goût. L'aspect didactique apparaît à la seule table des matières, qui n'apporte rien d'imprévu : l'auteur étudie successivement le vers syllabique, le vers syllabo-tonique, le vers tonique, les éléments rythmiques secondaires et la rime. On ne saurait adopter un plan plus classique. Par bonheur, M. Unbegaun a su éviter la sécheresse à redouter dans ce genre d'exposé par l'abondance des exemples (empruntés à près de 70 poètes), par leur choix tantôt délicat, tantôt ingénieux, souvent amusant, par des vues générales sur la versification antique, allemande, anglaise, française même, enfin par des jugements personnels sur les poètes cités ou les morceaux proposés à titre de spécimens.

Nous passerons vite sur le côté « manuel » de ce petit livre, nous bornant à en signaler la précision presque mathématique ; les divisions sont si nettes et si complètes qu'après les définitions il ne reste plus qu'à loger des exemples pertinents. A ce point de vue, c'est un travail remarquablement méticuleux et précis, qui donnera aux étudiants une vue d'ensemble rigoureuse de la versification russe. On a reproché à ce livre de manquer de perspective historique. Mais, à y bien réfléchir, il apparaît que cette perspective coïncide précisément avec la suite des chapitres essentiels, dont la succession se trouve concilier la logique et l'histoire. D'autre part, dans le détail de son exposé, l'auteur revient souvent sur l'évolution des différents mètres ou des éléments métriques ou rythmiques qu'il étudie, si bien qu'en fin de compte son ouvrage est à peu près aussi satisfaisant au point de vue historique qu'au point de vue technique pur. On lui a reproché également d'avoir fait la part congrue à la bibliographie : mais, parmi les livres qu'il cite, il y a précisément une bibliographie du sujet !

Une telle étude risquait de rester plus mécanique que littéraire, et il se peut que, dans l'ensemble, l'étude mécanique l'emporte, comme du reste le sujet lui-même le suppose : un manuel de versification se distingue nécessairement d'impressions ou de réflexions sur la versification. Mais l'écueil a tout de même été évité dans ce qu'il a de plus redoutable. La preuve en est, par exemple, qu'à la seule condition de réunir les passages visés à l'index des poètes cités dans le manuel, l'étudiant peut commencer à se faire une idée de tel ou tel poète envisagé sous l'angle de la versification. Qu'on en fasse l'épreuve à propos de Lomonossov, de Pouchkine, de Joukovski, de Lermontov, de Koltsov, de Tiouttchev, de Brioussov, de Blok, d'Essénine, de Goumilev, de Maïakovski, et l'on en jugera. Ce serait du reste trop demander que d'exiger d'un manuel de versification un portrait complet de chaque grand poète envisagé comme versificateur.

C'est encore au caractère cursif de ce manuel qu'il faudra imputer

le fait que parfois les constatations manquent de commentaire explicatif. Il en va ainsi, par exemple, quand M. Unbegaun nous apprend (p. 28) que l'emploi du vers trochaïque, remplacé par le vers ïambique dans les genres sérieux, s'est réfugié dans des genres poétiques moins profonds. On aimerait à savoir pourquoi. L'auteur a préféré décrire les rythmes plutôt que de dégager et d'expliquer leurs spécificités expressives. Il passe de même un peu vite quand il nous signale (p. 59) : « Certains spécialistes du vers russe ont tendance à appeler anacruse tout début inaccentué de vers. Pour eux, il n'y a que deux mètres, le trochaïque et le dactylique. » Que voilà donc une ingénieuse simplification, qui aurait pour résultat d'abréger sensiblement les traités de versification ! M. Unbegaun aurait pu nous donner au moins les noms de ces audacieux simplificateurs, même s'il ne voulait pas consentir pour son propre compte à cet impressionnant sacrifice d'une bonne partie de sa matière.

Peut-être, influencé par ses prédécesseurs et par les oppositions mêmes entraînées par son sujet, M. Unbegaun, qui pourtant dans l'ensemble tient remarquablement compte des ressemblances et des continuités qui persévèrent sous des contradictions apparentes, a-t-il néanmoins opposé trop fortement les types syllabique et tonique de versification. C'est sans doute, ainsi qu'il le dit, un « accident » si, dans une strophe de Musset, on peut trouver un quatrain fait de tétramètres trochaïques. Mais ce n'est plus un accident si tant de beaux alexandrins de Malherbe *(Et les fruits passeront la promesse des fleurs)* sont composés de quatre anapestes. Nous préférons renvoyer à Grammont pour la démonstration : nul n'a le droit de prétendre que la disposition des accents toniques ne joue aucun rôle dans l'expression du vers français. Que l'on compare par exemple : *Au coucher du soleil tristement je m'assieds* avec *J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois.* Non, le vers français n'est pas un vers syllabique pur. Il est, lui aussi, un vers syllabo-tonique à sa manière, avec disposition libre des accents en dehors de la césure et de la finale (les grammairiens ont d'ailleurs en général trop de tendance à sous-estimer le rôle de l'accent tonique dans le débit du français). Si le vers de S. Polotski et le vers de Kantémir n'ont été que des avortements (nous ne partageons pas le regret de M. Unbegaun en face de la non-impression des quelque 50.000 vers de S. Polotski!), ce n'est pas tant parce que ces poètes ont pratiqué une versification syllabique que parce que, dans leurs « alexandrins », ils ont commis la faute impardonnable de placer la césure après la septième syllabe et leur ont ainsi cassé les reins. Cette erreur, M. Unbegaun ne la signale pas en tant que telle. Si le polonais a des alexandrins de treize syllabes, c'est à la manière des alexandrins français à rime féminine, mais, dans le vers polonais classique la césure n'en tombe pas moins sur la sixième syllabe : *Litwo ! Ojczyzno moja ! ty jestes jak zdrowie...*

Puisque nous en sommes au chapitre des critiques, nous ne cache-

rons pas que nous aurions aimé voir M. Unbegaun accorder plus d'attention à la versification populaire, qui dans son petit livre n'est évoquée qu'épisodiquement, mais qui aurait dû fournir la matière d'un chapitre. Il nous a avertis qu'il éliminait de son ouvrage « la masse des détails secondaires ». Mais la poésie populaire est-elle un détail secondaire en poésie russe ?

On voit que nos reproches à M. Unbegaun sont peu nombreux et bien minces. A vrai dire, nous ne lui en voulons guère que d'être souvent resté trop discret, de nous avoir laissés sur notre soif. Son livre est surtout un ouvrage d'initiation. Sans doute a-t-il lui-même plus d'une fois regretté de n'avoir pas les coudées plus franches.

En tout cas, une chose dont nous le louerons sans réserve est d'être parti du principe que le vers consiste essentiellement dans sa structure conventionnelle, et qu'à s'attaquer trop fortement à cette structure on arrive vite à supprimer le vers lui-même. L'épigraphe qu'il emprunte à G. K. Chesterton montre d'entrée de jeu sa manière de voir à ce sujet. Dommage seulement que Chesterton ait affaibli son affirmation par une comparaison discutable ! L'histoire de la versification russe au début de ce siècle a été, comme celle de la versification française, l'histoire des altérations de plus en plus téméraires des règles traditionnelles, jusqu'à Maïakovski dont le vers, écrit notre auteur, « contient sans aucun doute le minimum de discipline et d'organisation exigé par un poème pour ne pas dégénérer en prose vulgaire ». Plaise au ciel en effet que ce minimum lui-même y soit toujours !

Nous venions d'achever ce compte rendu lorsque nous est parvenue la traduction française imprimée à Paris, par les soins de la librairie des Cinq Continents. Nous nous réjouissons que nos étudiants puissent eux aussi se faire directement une idée des grands principes de la versification russe. Sans doute seront-ils ainsi amenés à accorder une plus grande importance spécifique à la versification des poètes qu'ils étudient, aspect des œuvres poétiques qu'ils n'ont que trop de tendance en général à considérer comme insignifiant !

Charles Corbet.

Ivo Andritch. **Il est un pont sur la Drina. Chronique de Vichégrad.** Traduit du serbo-croate par Georges Luciani. Paris, Plon, 1956. In-8°, 335 p.

Au début de « l'ère comparatiste » les critiques ne manquèrent pas aux prétendus maîtres Jacques de l'histoire littéraire. Appelés ou condamnés à lire dans le texte original des œuvres écrites dans les six langues européennes les plus importantes, ils seraient, disait-on, accablés par les prémices encyclopédiques de leur vocation et ne pourraient garder la fraîcheur d'esprit qu'en se contentant de traductions. Si ces temps-là sont révolus, il faut bien reconnaître que les langues

slaves n'ont pas encore dans l'éventail comparatiste la place qui devrait leur revenir. Passe encore pour le russe, assez fort pour s'imposer de lui-même. Mais qui chez nous entend le serbo-croate ? Pour lui, comme pour les autres langues slaves dites secondaires, les adaptations françaises sont des instruments de travail indispensables.

C'est pourquoi nous devons nous féliciter qu'on ait traduit en 1956 deux chefs-d'œuvre d'Ivo Andritch, l'un des plus grands écrivains yougoslaves contemporains, peut-être le plus grand. Le premier de ces livres, *La chronique de Travnik*, s'adresse malheureusement à un cercle restreint de lecteurs : les membres du Club bibliophile du livre. Le second, en revanche : *Il est un pont sur la Drina* traduit par M. Luciani, professeur de langues et littératures slaves à la Faculté des Lettres de Bordeaux et paru chez Plon, dans la collection bien connue « Feux croisés » est assuré d'avoir une très large diffusion.

L'une et l'autre œuvres sont les chroniques de deux petites villes de Bosnie où Ivo Andritch a passé son enfance et son adolescence : Travnik et Vichégrad. La vie à Travnik et les intrigues de deux consuls étrangers pendant les guerres napoléonniennes, tel est le sujet de la première œuvre.

Du XVI^e^ siècle à 1914, la seconde mêle ses lecteurs aux gens de Vichégrad, la ville située sur la rive droite de la Drina à l'entrée d'un merveilleux pont de pierre blanche et lisse. Un enfant du pays devenu grand-Vizir à Constantinople, Méhémet Pacha Sokolovitch, fit construire ce pont à la fin du XVI^e^ siècle pour relier la Serbie et la Bosnie. Le héros du livre, c'est naturellement ce pont-là, trait d'union entre deux civilisations, fil conducteur aussi entre les récits tragiques ou burlesques mais tous profondément humains qui composent l'ouvrage.

La plateforme de son arche centrale la « kapia » est aussi le centre de l'action. Au XVI^e^ siècle les Turcs y empalèrent un Serbe qui sabotait la construction. Pendant plus de deux siècles ils y exposèrent les têtes des chrétiens décapités. En des temps moins cruels une amoureuse déçue se jeta dans la Drina du haut de cette « kapia ». Un ivrogne borgne et bancal dansa par un matin de février sur le parapet verglassé. Les Autrichiens s'y sont pavanés de 1878 à 1914 et, cette année-là, les Serbes y prirent leur place. En partie détruit par les occupants germaniques le pont réparé après la guerre assurera les communications entre les pays orientaux et occidentaux de la nouvelle Yougoslavie.

Si Ivo Andritch fait surgir des mémoires et des chroniques l'histoire du pont pendant les trois premiers siècles de son existence, il a utilisé pour son histoire contemporaine postérieure à 1878, période sur laquelle il a insisté avec un plaisir évident (224 pages sur les 335 du livre), ses propres souvenirs et les récits des vieilles gens qu'il a pu entendre à Vichégrad dans son enfance. Il n'est pas interdit de penser qu'il était parmi les enfants de neuvième qui allaient à l'école un matin d'hiver par le pont couvert de verglas et regardaient ébahis le Borgne sautiller sur le parapet glissant. Il était peut-être aussi, l'un des jeunes

gens qui se grisaient de paroles ardentes pendant l'été brûlant de 1914, à la veille de l'attentat de Sarajevo. Invisible et présente la puissante personnalité d'Ivo Andritch anime ainsi les événements dont il prétend n'être que le fidèle chroniqueur. Son esprit les éclaire, son cœur les réchauffe. En contant l'histoire du pont sur la Drina il évoque ses propres souvenirs, sa vie d'enfant et d'adolescent à Vichégrad.

Les romans historiques traditionnels, ceux de Jirásek en Tchécoslovaquie, de Sienkiewicz en Pologne ont parfois peine à ressusciter un passé trop lointain. Les chroniques d'Ivo Andritch nous intéressent d'emblée, car elles sont basées en grande partie sur des récits qu'il a entendus, sur des faits auxquels il a assistés. C'est à cela aussi que Froissart a dû sa gloire autrefois. Souhaitons que la chronique de Vichégrad *Il est un pont sur la Drina* soit lue et étudiée aussi longtemps que les chroniques de Froissart. En tout cas la traduction de M. Luciani apporte à l'œuvre ses lettres de naturalisation en France. Elle suit dans leurs méandres les phrases de l'original, restitue les nuances dialectales du vocabulaire, garde la vigueur, la verdeur aussi bien que la poésie discrètement attendrie du style. Le savoir et l'érudition du traducteur s'y cachent sous la simplicité d'une langue qui semble couler de source.

H. Granjard.

M.-F. Guyard. **La Littérature comparée.** 2e édition. Paris, P.U.F., Collection « Que sais-je ? », 1958. In-12, 128 p.

Ce manuel, dans sa première édition (1951), a suscité outre-Atlantique des critiques disproportionnées avec les modestes limites pédagogiques que lui assignait et que lui assigne encore son auteur. On sait qu'il s'adresse principalement aux étudiants français, proposant des sujets de thèse dans des domaines encore en friche, et signalant de préférence des ouvrages en langue française.

Cette seconde édition ne diffère de la première que par la brève mention des progrès récents de la littérature comparée dans l'enseignement français et américain, ainsi qu'aux Pays-Bas (p. 14 et n. 1 : signalons ici que les *Regesten* de l'Institut d'Utrecht ne sont pas des comptes rendus *critiques*) — et par une vingtaine d'additions bibliographiques. L'évolution du comparatisme français constatée en 1951 par l'auteur (prédilection pour les « images » nationales) était-elle aussi sensible en 1958 ? Je regrette que la conclusion ne nous le dise pas, car ç'eût été peut-être l'occasion de dissiper une partie des malentendus que je signalais en commençant, et de souligner, mieux que par de trop discrètes allusions (p. 8, n. 1), la diversité qui règne à l'intérieur même de l' « école française », compte tenu de la traditionnelle « mesure » à laquelle celle-ci, dans un esprit pragmatique, reste fidèle.

J. Voisine.

CHRONIQUE

Le III^e Congrès national de la « Société française de Littérature comparée » se tiendra cette année à Dijon, du 1^er au 3 juin. — Thèmes du Congrès : 1. *Les écrivains et les artistes de Bourgogne au XVIII^e s. et leurs relations étrangères.* — 2. *La Suisse dans la littérature française au XVIII^e s.* — 3. *Les Académies provinciales et leurs relations étrangères au XVIII^e s.*

International Association of University professors of English. — Cette Association tiendra sa prochaine réunion trisannuelle à Lausanne (Suisse) du 24 au 29 août 1959. Les communications seront réparties en huit sections : I. English Language. — II. Old and Middle English Literature. — III. Renaissance. — IV. 16th and 17th Century. — V. 17th to 18th Century. — VI. 19th Century. — VII. Modern English and American Literature. — VIII. Literary Criticism and Literary History.

La « Société des Études staëliennes » a tenu sa 55^e séance le 17 janvier, à l'Institut Néerlandais de Paris. On a pu entendre un compte rendu général des nombreux livres consacrés à M^me de Staël ces dernières années, ainsi que les trois communications suivantes : 1. M^lle S. Balayé : *Séjour de M^me de Staël rue de Lille en 1803.* — 2. Comtesse Jean de Pange : *Guillaume Schlegel précepteur à Amsterdam et Jean Rocca soldat romantique dans les Flandres.* — 3. M. G. Solovieff : *M^me de Staël à Juniper Hall d'après les documents inédits du Fond Burney.*

Conférences. — M. Jacques Vier, professeur à la Faculté des Lettres de Rennes, a tenu à l'Université de Montréal (septembre-décembre) deux cours hebdomadaires sur la *Poésie française au XVII^e s.* et sur le *Roman romantique, de « Cinq-Mars » à « L'Éducation sentimentale »*. Invité en même temps par l'Institut scientifique franco-canadien de la même ville, M. Vier y a donné dix conférences sur *Le Théâtre français contemporain*, sujet qu'il a également traité à l'Université Laval de Québec.

Invité à inaugurer la dixième année de cours de l'Association universitaire franco-italienne à Turin, M. Marcel Bataillon a fait le 20 novembre, au Palazzo Madama, une conférence sur *Montaigne et les conquérants de l'or.* — Il a fait le 21, dans la chaire d'espagnol de l'Université, un exposé complémentaire sur l'interprétation de l'épisode du Paysan du Danube (dans le *Marco Aurelio* de Guevara) comme critique de la conquête du Nouveau Monde.

M. N. Banašević, professeur à l'Université de Belgrade, a présenté au Collège de France, les 15 et 22 décembre, les sujets suivants : *Le Roman de Tristan dans les pays slaves.* — *Les chansons de geste et la poésie épique yougoslave.*

Dans le cadre de la Semaine française de l'Université d'Utrecht, M. Raymond Lebègue, membre de l'Institut, a fait, le 13 février, deux conférences sur la vie des genres : *Du mystère à la tragédie.* — *De la farce à la comédie.*

M. Théodore Besterman, directeur de l'Institut et Musée Voltaire (Les Délices, Genève) a parlé au Collège de France, les 23 et 24 février, sur *Le vrai Voltaire d'après ses lettres.*

Société Nationale Française de Littérature Comparée.

Procès-verbal de l'Assemblée générale du 7 décembre 1958.

La séance est ouverte à 9 h. 30, au Collège de France, sous la présidence de son administrateur, M. Marcel Bataillon, membre de l'Institut.

Sont présents : Mme la comtesse Jean de Pange, Mlles Batard, Frandon, Le Hénaff, Tuzet, MM. Paul Bédarida, Bémol, Cadot, Escarpit, Etiemble, Fabre, Gillet, Grange, Monchoux, Munteano, Pichois, Roddier, Roos, Ternois et Voisine.

M. Bataillon indique dans quelles conditions seront publiés les Actes du Congrès de Chapel Hill. Puis, M. Voisine, Secrétaire général adjoint, rend compte de la situation actuelle de l' « Association internationale de Littérature comparée », telle qu'elle ressort de la réunion qui suivit le Congrès de Chapel Hill, et donne la composition du nouveau Bureau de l'A.I.L.C., lequel a décidé que le prochain congrès se tiendra à Utrecht en 1961. M. Escarpit, Secrétaire général, expose les problèmes qui concernaient plus particulièrement la participation et la délégation françaises à Chapel Hill.

Le Congrès national de la Société française, que M. Ternois a bien voulu se charger d'organiser, se tiendra à Dijon les 1er, 2 et 3 juin 1959.

Le thème principal en sera : *Les écrivains et les artistes bourguignons du XVIII^e siècle et leurs relations étrangères.*

Compte rendu moral. — M. Escarpit, remontant à la date de fondation de la Société (13 novembre 1954), distribue les éléments de son compte rendu sous les rubriques suivantes :

1) *Liaison* et *Information* des comparatistes, de manière, sinon à unifier points de vue et perspectives, du moins à les confronter et à les relier les uns aux autres. Un Bulletin de liaison, publié par la *Revue de Littérature comparée*, tiendra d'ailleurs les membres de la Société au courant des progrès réalisés en France pendant l'année. Trois enquêtes nationales sur l'enseignement de la littérature comparée — la dernière, confiée à M. Jean Gillet, est en cours — ont déjà permis de constater une augmentation appréciable du nombre des étudiants qui se tournent vers notre discipline.

2) *Relations avec l'Étranger :* participation collective aux Congrès de l'A.I.L.C. (Venise et Chapel Hill) ; participation individuelle des membres de la Société française aux grands Congrès littéraires internationaux (ceux de la F.I.L.L.M. en particulier) ; enfin, participation de collègues étrangers à nos Congrès nationaux (Belges et Néerlandais prirent une part active au Congrès de Lille en mai 1957).

3) *Défense de la Littérature comparée.* M. Escarpit fait état de douze motions transmises aux autorités, démarches dont plusieurs eurent un effet immédiat, notamment pour l'inclusion du Certificat de Littérature comparée dans les licences de langues vivantes. De plus, M. Roddier et M. Roos représentent la Littérature comparée au sein, respectivement, de la Commission des Études littéraires du C.N.R.S. et du Comité consultatif.

4) *Recherches.* Elles s'organisent autour des Congrès qui se sont tenus à Bordeaux et à Lille et dont les communications ont été publiées sous la forme d'*Actes* (Didier éd.). D'autre part, il convient de noter des initiatives telles que le projet du *Dictionnaire des termes littéraires* dont le sort est maintenant confié à l'A.I.L.C.

M. Escarpit termine son Rapport, chaleureusement accueilli, en se félicitant que les comparatistes français aient pu maintenir l'œuvre de leurs maîtres malgré les deuils qui les ont éprouvés au début de l'année 1958, qui a vu disparaître Jean-Marie Carré et Fernand Baldensperger.

Compte rendu financier. — M. Ternois profite de cette occasion pour rappeler à tous les Membres présents que notre jeune Société a besoin pour vivre et pour organiser le Congrès de Dijon de recevoir les cotisations (fixées à 1.000 fr.) de l'année, ou des années précédentes. Il serait reconnaissant à tous ceux qui ne le sont pas encore de vouloir bien se mettre en règle le plus tôt possible. (Verser les cotisations au compte de M. R. Ternois, 3, avenue Daniel-Lesueur, Paris, 7^e, CCP Paris 181829).

Renouvellement du Bureau. — Au regret unanime des membres de la Société, à laquelle il a accordé depuis 1954 ses soins diligents, M. Escarpit demande à être déchargé de ses fonctions de Secrétaire général. M. Voisine, sur l'instance qui lui en est faite, accepte de conserver les siennes. Le nouveau Bureau élu se présente comme suit :

Président : M. Bataillon.
Vice-Présidents : M. Fabre, M. Roddier, M. Roos.
Secrétaire général : M. Pichois.
Secrétaire général adjoint : M. Voisine.
Trésorier : M. Ternois.
Trésorier adjoint : M. Imbert.

Il est également décidé qu'en hommage à leur mémoire, le titre de Président-fondateur serait décerné à Fernand Baldensperger et Jean-Marie Carré. Enfin, une extension du Comité d'honneur est prévue de façon à donner à la Société l'autorité et l'appui désirables. Ce Comité est désormais constitué par MM. Gilbert Chinard, André Mazon, Henri Peyre, Jean Pommier et le recteur Sarrailh.

La Comtesse d'Agoult et A. de Gubernatis. — A propos de l'article que M. Jacques Vier a publié sous ce titre dans un de nos précédents fascicules (1958, N° 2), M^lle^ Suzanne Gugenheim, tout en rendant hommage à cet article, nous signale que, dans sa propre thèse de Sorbonne (*Madame d'Agoult et la pensée européenne de son époque*, Florence, Olshki, 1938), elle a déjà utilisé la correspondance qu'étudie M. Vier. — Consulté, celui-ci affirme qu'il n'a nullement prétendu révéler ces inédits et qu'il s'est d'ailleurs contenté d'étudier ces textes d'un point de vue plus particulier et suivant une méthode personnelle. Il nous assure, d'autre part, qu'il tiendra le plus grand compte de la thèse de M^lle^ Gugenheim dans son ouvrage en 6 vol. sur *La Comtesse d'Agoult et son temps*, en cours de publication.

N. d. l. R.

L'Index de la « Comparative Literature ». — La grande publication américaine *Comparative Literature* vient de faire paraître, par les soins de G. N. Belknap, l'*Index* général des dix volumes (1949-1958) qu'elle a publiés à ce jour. Nous informons nos lecteurs qu'ils peuvent, sur demande, obtenir l'envoi *gratuit* de cet *Index*. Écrire à l'adresse suivante : University of Oregon Publications. — Eugene, Oregon, U.S.A.

BIBLIOGRAPHIE [1]

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Cette Bibliographie est rédigée par M^lle E. Le Hénaff avec, pour ce fascicule, la collaboration de MM. D. Devoto et F. Pamp.

Bibliographies.

*1. Pyritz (H.). *Goethe-Bibliographie.* Lieferung 3, pp. 161-240. Heidelberg, Winter, 1957.

2. *German Literature of the Nineteenth Century, 1830-1880.* A Current Bibliography. *GR*, avril 1958.

3. Prescott (J.). A Preliminary Checklist of the Periodical Publications of D. M. Richardson. [In] *Studies in Honor of J. Wilcox.* Detroit, Wayne State Univ. Press, 1958, pp. 219-225.

*4. Bollinger (R.). *Albert Camus. Eine Bibliographie der Literatur über ihn und sein Werk.* Cologne, Greven, 1957, 50 p. [Bibliographische Hefte. I].

*5. Hemmerle (R.). *Franz Kafka. Eine Bibliographie.* Munich. Lerche, 138 p.

*6. Eppelsheimer (H. W.). *Bibliographie der deutschen Literaturwissenschaft, 1945-1953.* Francfort/Main, Klostermann, 1957.

1. Abréviations.

CL	Comparative Literature. Univ. of Oregon.
Cm	Convivium. Turin.
CuH	Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid.
EG	Études Germaniques. Paris.
GR	Germanic Review. Brooklyn Coll. New York.
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift. Heidelberg.
LI	Lettere Italiane. Padoue.
LM	Letterature Moderne. Bologne.
L. Mod	Langues Modernes. Paris.
LR	Lettres Romanes. Louvain.
MdeF	Mercure de France. Paris.
MLN	Modern Language Notes. Baltimore.
MLR	Modern Language Review. Cambridge Univ. Press.
RSH	Revue des Sciences Humaines. Lille.
SF	Studi Francesi. Turin.
YFS	Yale French Studies.

Les livres sont distingués des articles de Revues par un astérisque.

Théorie.

*7. Lange (W.). *Studien zur christlichen Dichtung der Nordgermanen 1000-1200.* Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 1958, 303 p.

8. Junker (A.). Stand der Forschung zum Rolandslied. *GRM*, 1956. Bd. 6.

*9. Leo (U.). *Sehen und Wirklichkeit bei Dante mit einem Nachtrag über das Problem der Literaturgeschichte.* Francfort/Main, Klostermann, 1957, 196 p.

C. r. H. H. *CL*, 1958, nº 3, pp. 274-276.

10. Erné (N.). Aus dem Werkstatt des Übersetzers. *Antares* [Hambourg], nov. 1958, pp. 579-582.

11. Busch (G.). Kritik der Übersetzung. Racine deutsch. *Ibid.*, déc. 1958, pp. 666-669.

*12. Savory (T.). *The Art of Translation.* Londres, 1957, 159 p.

C. r. J. Loiseau. *L. Mod.*, mars-avril 1958, p. 82.

*13. Szondi (P.). *Theorie des modernen Dramas.* Francfort/Main. Suhrkamp, 1956, 144 p.

C. r. C. David. *EG*, janv.-mars 1958, pp. 77-78.

*14. Vilariño (I.). *Grupos simétricos en Poesía* [Publ. del Departamento de Literatura iberoamericana de la Fac. de Humanidades y Ciencias]. Montevideo, Univ. de la República, 1958. In-8º, 54 p.

*15. Oribe (E.). *Tres ideales estéticos* [L. da Vinci, Schelling, Malraux]. Montevideo, Univ. de la República, 1958. In-8º, 47 p.

*16. Frye (N.). *Anatomy of Criticism.* Four Essays. Princeton, Princeton Univ. Press, 1957. In-8º, x-383 p.

*17. Levin (H.). *Contexts of Criticism.* [Harvard Studies in Comp. Lit. nº 22]. Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1957, xiv-294 p.

C. r. E. Neff. *CL*, 1958, nº 3, pp. 283-285.

*18. Fischer (G.). *Erzählformen in den Werken Gerhart Hauptmanns. Unter besonderer Berücksichtigung der Zeit und Raumgestaltung.* Bonn, Bouvier, 1957. iv-560 p. [Abhandlungen zur Kunst, Musik und Literaturwissenschaft, Bd. 2.]

Stylistique.

*19. Marichal (J.). *La voluntad de estilo : Teoría e Historia del Ensayismo hispánico.* Barcelona, Edit. Seix Barral, 1957, 337 p.

C. r. C. Guillén, *CL*, 1958, nº 3, pp. 263-268.

20. Sayce (R. A.). The Use of the Term Baroque in French Literary History. *CL*, 1958, nº 3, pp. 246-253.

21. Cullen (A. J.). El lenguaje romántico de los periódicos madrileños publicados durante la monarquía constitucional (1820-1823). *HispB*, sept. 1958.

22. Maranini (L.). Monologo interiore e movimenti stilistici del primo romanzo di Stendhal. *LM*, janv. 1958.

23. Goffis (C. F.). I calchi stilistici del Manzoni traduttore. *Cm*, sept.-oct. 1958.

24. Engstrom (A. G.). Poe, Leconte de Lisle and Tsara's Formula for Poetry. *MLN*, juin 1958, pp. 434-436.

*25. Mayer (K. R.). *Zur erlebten Rede im englischen Roman des 20. Jahrhunderts.* Berne, Franke, 1957. x-106 p. [Schweizer anglistische Arbeiten, 43].

*26. Mennemeier (B.). *Der aggressive Claudel. Eine Studie zu Periphrasen und Metaphern im Werke Paul Claudels.* Munster/Westf. Aschendorff, 1957, xvi-188 p. [Forschungen zur Romanischen Philologie. Heft. 2].

Genres littéraires.

*27. Lehmann (W.). *Dichtung als Dasein.* Poetologische und kritische Schriften. Hambourg, Wegner, 1956, 199 p.

*28. Klein (J.). *Geschichte der deutschen Lyrik, von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkrieges.* Wiesbaden. Steiner, 1957, 876 p.

*29. Maurer (K.). *Giacomo Leopardis « Canti » und Auflösung der Lyrischen Genera.* Francfort/Main, Klostermann, 1957, 250 p. [Analecta Romanica. Heft. 5].

*30. Klemperer (V.). *Moderne französische Lyrik.* [Dekadenz, Symbolismus, Neuromantik]. Studien und kommentierte Texte. Neuausgabe mit einem Anhang, Vom Surrealismus zur Resistance. Berlin, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1957, x-315 p.

*31. Underwood (D.). *Etherege and the Seventeenth-Century Comedy of Manners.* New Haven, Yale Univ. Press, 1957, 165 p.

C. r. W. H. Van Voris. *CL*, 1958, n° 3, pp. 281-283.

*32. Weimann (R.). *Drama und Wirklichkeit in der Shakespearezeit. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des elizabethanischen Theaters.* Halle, Max Niemeyer Verlag, 1958. Gr. in-8°, 334 p.

*33. Nagler (A. M.). *Shakespeare's Stage.* Yale Univ. Press. New Haven, 1958. In-12, ix-117 p.

34. Rosenberg (R. P.). C. r. de : R. Thieberger. *La mort de Danton de Georges Büchner et ses sources.* Cf. 633 (1953). *MLN*, nov. 1958, pp. 553-555.

*35. Berton (J.-C.). *Shakespeare et Claudel. Le temps et l'espace du théâtre.* Genève, La Palestine, 1958, 225 p.

*36. *Les romans du Graal dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles.* Colloques internationaux du CNRS. Paris, édit. du CNRS, 1956, 302 p.

C. r. J. A. Bizet. *EG*, juil.-sept. 1958. pp. 269-270.

*37. Beck (W.). *Die Anfänge des deutschen Schelmenromans. Studien zur frühbarocken Erzählung.* Zurich. Juris-Verlag, 1957, 179 p. [Zürcher Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte, 8].

*38. Lockemann (F.). *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im 19. und 20. Jahrhundert.* Münich, Hueber, 1957, 390 p.

39. Kroef (J. M. Van Der). The Colonial Novel in Indonesia. *CL*, 1958, n° 3, pp. 215-231.

*40. Röhrich (L.). *Märchen und Wirklichkeit. Eine volkskundliche Untersuchung.* Wiesbaden, Steiner, 1956, 260 p.

*41. Knoche (U.). *Die römische Satire.* Mit einem Nachwort versehene Auflage. Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 1957, 122 p. [Studienhefte zur Altertumwissenschaft. Heft. 5.].

Thèmes et Types.

*42. Viebrock (H.). *Die griechische Urne und die angelsächsischen Kritiker.* Heidelberg, Winter, 1957, 21 p. [Frankfurter Arbeiten aus dem Gebiete der Anglistik und der Amerika Studien. Heft 4].

*43. Schnackenburg (H.). *Maria in Dantes Göttlicher Komödie.* Fribourg/Brisgau, Herder, 1956, 89 p.

*44. Gsteiger (M.). *Die Landschaftsschilderungen in den Romanen Chrestiens de Troyes. Literarische Tradition und künstlerische Gestaltung.* Berne, Francke, 1958, VI-131 p.

45. Murat (J.). C. r. de : A. Schneider. *Geneviève de Brabant dans la Littérature allemande.* cf. 1446 (1958). *EG,* janv.-mars 1958, p. 62.

*46. Korn (D.). *Das thema des Jüngsten Tages in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts.* Tubingen, Niemeyer, 1957, 139 p.

*47. Trautmann (R.). *Die Stadt in der deutschen Erzählkunst des* 19. *Jahrhunderts. 1830-1880.* Winterthur, Keller, 1957, 160 p.

*48. Hunziker (F.). *Das Einsamkeitserlebnis in der zeitgenössischen Literatur der deutschen Schweiz.* Winterthur, Schellenberg, 1957, VIII-195 p.

*49. Fabian (B.). *Alexis de Tocquevilles Amerikabild.* Genetische Untersuchungen über Zusammenhänge mit der zeitgenössischen insbesondere der englischen Amerika-Interpretation. Heidelberg, Winter, 1957, 158 p. [Jahrbuch für Amerikastudien. Beihefte. Heft I].

*50. *Les Flandres dans les mouvements romantique et symbolique.* Actes du second Congrès National de la Société française de Littérature Comparée. [Lille, 1957]. Paris, Didier, 1958, 302 p.

51. Virtanen (R.). Camus' *Le Malentendu* and some Analogues. *CL,* 1958, n° 3, pp. 232-240.

*52. Heller (R.). *Die Literarische Darstellung der Frau in den Isländersagas.* Halle, Niemeyer, 1958, XX-160 p.

*53. Beardsley (T. S. Jr). The illogical Character in Contemporary Spanish Drama. *Hisp B.* déc. 1958.

*54. Laue (C. L.). *Der Detektiv in der unterwertigen Literatur.* Cologne, Klettenberg, 1957, 27 p.

Relations générales.

*55. Strelka (J.). *Der Burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich und seine Literarhistorische Bedeutung.* Vienne, A. Sexl, 1957. In-8°, 200 p.

*56. Glaser (E.). *Estudios hispánico-portugueses. Relaciones literarias del siglo de oro.* Valencia, Castalia, 1957.

57. Hatzfeld (H.). Italia, Spagna e Francia nello sviluppo della Letteratura Barocca. *LI,* janv.-mars 1957.

58. Scaglione (A.). Montesquieu e Algarotti. Nota sulla storiografia settecentesca. *SF,* mai-août 1958.

59. Scherer (J.). Marivaux and Pirandello. *Modern Drama,* mai 1958.

*60. Strich (F.). *Goethe und die Weltliteratur.* Berne, Francke, 1957, 389 p.

*61. Thorkly (A.). *Gustave Flaubert and the Art of Realism*, Studies in Modern European Literature and Thought. Londres, Bowes and Bowes, 1957.

*62. Glur (G.). *Kunstlehre und Kunstanschauung des Georgekreises und die Aesthetik Oscar Wildes*. Berne, Haupt, 1957, 112 p.

*63. Singer (H.). *Rilke und Hölderlin*. Cologne, Graz, Böhlau, 1957, VIII-180 p.

64. Colleville (M.). C. r. de : *Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel*. Cf. 1257 (1958). *EG*, avril-juin 1958, pp. 166-167.

65. Nakajima (K.). Measurement of Foreign Influence. *Hikaku Bungaku. Journal of Comparative Literature*, 1958, vol. I [Comparative Literature Society of Japan].

*66. *Las relaciones culturales y morales entre el viejo y el nuevo mundo. Respuestas al cuestionario de la Unesco*. Madrid, Cultura Hispánica, 1957, 582 p.

*67. Lida (H.). *Letras hispánicas*. México. Fondo de Cultura Económica, 1958, 347 p.

68. Torres-Bodet (J.). Le Mexique et le Panaméricanisme. *Les Langues Néo-latines*. [Paris], oct. 1957, pp. 1-8.

Intermédiaires.

69. Bauer (R.). Kritik der Übersetzung : Louise Labé. *Antares* [Hambourg], juin 1958, pp. 309-313.

*70. Heun (H. G.). *Shakespeare in deutschen Übersetzungen*. Berlin. Academie-Verlag, 1957.

71. Busch (G.). Kritik der Übersetzung. Racine deutsch. Cf. 11.

*72. Sühnel (R.). *Homer und die englische Humanität. Chapmans und Popes Übersetzungskunst im Rahmen der humanistischen Tradition*. Tübingen, Niemeyer, 1958, 222 p.

73. Gamir Sandoval (A.). El centenario de Richard Ford (1796-1858). *Insula*. [Madrid], 15 oct. 1958.

*74. Beaumont (J. A. B.). *Viajes por Buenos-Aires, Entre Rios y la Banda Oriental (1826-1827)*. Buenos Aires, Hachette, 1957.

75. Jenni (A.). Mathilde Dembowski Viscontini in Svizzera e il Foscolo a Berna. *Archivio Storico Lombardo*, vol. VII, 1957.

*76. *The Diary of Clara Crowninshield : A European Tour with Longfellow, 1835-1836*, Edit. by A. Hilen. Seattle, Univ. of Washington Press, 1956, XXXVI-304 p.

C. r. C. L. Johnson. *CL*, 1958, n° 3, pp. 279-281.

77. Kinugasa (U.). A Chinese Translation of Lord Byron's Poem in the Early Meiji Era. *Hikaku Bungaku*. Cf. 64.

78. Burckhardt (C. J.). Alexis de Tocqueville. *Antares*. [Hambourg], nov. 1958, pp. 557-558.

79. Goffis (C. F.). I calchi stilistici del Manzoni traduttore. Cf. 23.

80. Trifilo (S. S.). Nineteenth Century English Travel Books on Argentina : a Revival in Spanish Translation. *HispB*, déc. 1958.

81. Chessex (J. C.). Fernand Gregh chez John Steinbeck. *CL*, 1958, n° 3, pp. 254-260.

82. Holand (H. R.). Nicholas of Lynn. A Pre-Columbian Traveler in North America. *The American Scandinavian Review*. [New York], printemps 1958.

*83. Böli (H.). *Irisches Tagebuch*. Cologne, Berlin, Kiepenhauer und Witsch, 1957, 156 p.

C. r. P. Cotet. *EG*, oct.-déc. 1958, pp. 386-387.

Courants, Mouvements, Époques.

*84. Levy (R.). *Chronologie approximative de la littérature française du moyen-âge*. Tübingen, Niemeyer, 1957, 59 p. [Zeitschrift für romanische Philologie. Beiheft 98].

*85. Bihler (H.). *Spanische Versdichtung des Mittelalters im Lichte der spanischen Kritik der Aufklärung und Vorromantik*. Münster/Westf. Aschendorf, 1957, 231 p.

*86. *Johannes Reuchlin (1455-1532). Festgabe seiner Vaterstadt Pforzheim zur 500. Wiederkehr seines Geburtstages*. Hrsg. von M. Krebs [im Selbstverlag der Stadt Pforzeim], 1955, 265 p.

C. r. J. A. Bizet. *EG*, oct.-déc. 1958, pp. 363-364.

87. Selig (K. L.). Cervantes and the Jesuits. *MLN*, nov. 1958, pp. 514-515.

88. Beccaro (F. del). Studi sul Barocco. *Les Langues Néo-latines*. [Paris], oct. 1957, pp. 48-54.

*89. Hirsch (A.). *Bürgertum und Barock in deutschen Roman. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der bürgerlichen Weltbildes*. 2. Auflage besorgt von H. Singer. Cologne, Graz, Böhlau, 1957, xii-163 p.

*90. Hinterhäuser (H.). *Utopie und Wirklichkeit bei Diderot*. Studien zum « Supplément au voyage de Bougainville ». Heidelberg, Winter, 1957, 133 p.

*91. Roch (H.). *Richter ihrer Zeit. Grimmelshausen, Swift, Gogol*. Berlin-Schöneberg, Gebruder Weiss Verlag, 1957, 227 p.

C. r. M. Colleville. *EG*, oct.-déc. 1958. p. 365.

92. Giraud (J.). Joseph von Eichendorff critique de la société. *Ibid.*, pp. 303-332.

*93. Wartburg (W. von). *Zurich und die französische Revolution*. Bâle-Stuttgart, Helbing et Lichtenhahn, 1956, 484 p.

C. r. G. Castellan. *EG*, oct.-déc. 1958, p. 374.

*94. Guthke (K. S.). *Englische Vorromantik und deutschen Sturm und Drang. M. G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen*. Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 1958, 231 p.

95. Grappin (P.). Theodor Fontane et la Révolution de 1848. *EG*, janv.-mars 1958, pp. 18-31.

96. Sauzin (L.). Un livre récent sur Caroline de La Motte Fouqué. [J. T. Wilde. *The Romantic Realist Caroline de La Motte Fouqué*. New York, Bookman Ass. Press, 1955, 474 p.]. *EG*, janv.-mars 1958, pp. 36-38.

97. Cullen (A. J.). El lenguaje romántico de los periódicos madrileños publicados durante la monarquía constitucional (1820-1823), cf. 21.

98. George (A. J.). C. r. de : M. Regard. *L'adversaire des Romantiques, Gustave Planche*, cf. 345 (1957). *MLN*, juin 1958, pp. 458-459.

99. Kroeber (K.). The Reaper and the Sparrow. A Study in Romantic Style. *CL*, 1958, nº 3, pp. 203-214.

100. Madsen (B. G.). Strindberg as a Naturalistic Theorist. *Scandinavian Studies* [Menasha, Wisc.], mai 1958.

*101. Blöcker (G.). *Die neue Wirklichkeit. Linien und Profile der modernen Literatur.* Berlin, Argon Verlag, 1957, 371 p.

*102. Braun (M.). *Der Kampf und die Wirklichkeit in der russischen Literatur.* Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 1958, 75 p.

103. *Poetry since the Liberation. YFS*, nº 31. [L. C. Breunig. Picasso's Poets ; Picasso Poems. Apollinaire, Eluard, Cocteau, Prévert ; M. Maurin. On Bonnefoy's Poetry ; C. Vigée. The Interplay of Love and the Universe in the Work of Lucien Becker ; J. Grosjean, Two Poems from *Fils de l'homme* ; B. Price. Jean Grosjean. An Introduction ; R. Riese Hubert. Three Women Poets : Renée Rivet, Joyce Mansour, Yvonne Caroutch ; M. Temmer. The Poetry of Geo Norge ; F. Hoffmann. French Negro Poetry ; J. Guicharnaud. Vowels of the Sea ; *Amers* by Saint John Perse ; W. Fowlie. René Char and the Poets Vocation ; A. Anglés. Aragon, the Inopportune ; D. I. Grossvogel. P. Reverdy : The Fabric of Reality ; M. Herz. A Prophet of Israël : Edouard Fleg ; J. C. Ibert. To day's Poetry ; H. Peyre. French Poets of Today ; R. Exner. A note on Post War German Poetry ; C. Zardoya. Present Day Spanish Poetry ; S. J. Pacifici. Something Old and something New. A view of Contemporary Italian Poetry ; F. Ponge. The Goat ; B. M. Douthat. Francis Ponge's Untenable Goat.]

Ambiances.

La vie, les idées, les arts.

104. Gravier (M.). C. r. de : *Les Fêtes de la Renaissance.* I. Études réunies et présentées par J. Jacquot. Cf. 717 (1957). *EG*, oct.-déc. 1958, pp. 366-367.

*105. Cascales (C.). *L'humanisme d'Ortega y Gasset.* Préf. de P. Mesnard. [Pub. de la Fac. des Lettres d'Alger, XXIX]. Paris, *P.U.F.*, 1957. In-8º, xii-178 p.

*106. May (G.). *Diderot et Baudelaire critiques d'art.* Genève-Droz, Paris-Mignard, 1957. In-8º, 200 p.

*107. Dürr (W.). *Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in der Dichtung.* Stuttgart, Silberburg-Verlag Jäckh, 1957, 119 p.

*108. Enders (C.). *Dichtung und Geistesgeschichte um den Rhein von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Mit Benutzung von Teilen der « Deutsche Dichtung am Rhein » von Walter Linden neu dargestellt. Ratingen bei Düsseldorf, Henn, 1957, xvi, 751 p.

*109. Pannwitz (R.). *Hermann Hesses west-östliche Dichtung.* Francfort/-Main, Suhrkamp, 1957, 58 p.

*110. Kayser (W.). *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung.* Oldenburg und Hambourg, Stalling, 1957, 228 p.

Influences antiques.

111. Maravall (J. A.). La estimación de Sócrates y del saber clásico en la Edad Media española. *Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1957, nº 1.

112. Trueblood (A. S.). Plato's *Symposium* and Ficino's Commentary in Lope de Vega's *Dorotea*. *MLN*, nov. 1958, pp. 506-514.

*113. Ziltener (W.). *Chrétien und die Aeneis. Eine Untersuchung des Einflusses von Vergil auf Chrétien de Troyes.* Graz, Cologne, Böhlau, 1957, 143 p.

*114. Kerenyi (K.). *Virgil und Hölderlin.* Zürich, Rhein-Verlag, 1957, 35 p.

*115. Frenzel (H.). *Virgil in der modernen Lyrik Italiens.* Krefeld, Scherpe, 1957, 45 p.

116. Steadman (J. M.). Spencer and the Virgilius Legend : Another Talus Parallel. *MLN*, juin 1958, pp. 412-413.

*117. Rossettini (O.). *Les influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVI^e siècle.* [Pub. de l'Institut français de Florence, 1re série, nº 13]. Ed. Sansoni Antiquariato, 1958. Gr. in-8º, 422 p.

118. Kissane (J.). Classical Echoes in Hopkins « Heaven-Haven ». *MLN*, nov. 1958, pp. 491-492.

Influences italiennes.

119. Bertini (G. M.). Dante en la América Latina. *Studium.* [Bogota], I, 2-3, 1957.

120. Guillen (C.). C. r. de : G. Boklund. *The Sources of the White Devil.* Cf. 1467 (1958), *CL*, nº 3, pp. 261-262.

121. Restrepo Jaramillo (G.). Maquiavelo-Saavedra Fajardo. *Universidad Pontificia Bolivariana.* [Medellín], sept.-nov. 1956-janv.-mars 1957.

122. Trueblood (A. S.). Plato's *Symposium* and Ficino's Commentary in Lope de Vega's *Dorotea*. Cf. 112.

123. Fucilla (J. G.). Lope's *Viuda Valenciana* and its Bandellian Source. *Bull. of the Comediantes*, automne 1958.

124. García Jiménez (F.). La « commedia dell' arte ». Sus personajes en la creación benaventina. *Rev. de Educación.* [La Plata], janv. 1958.

*125. Rossettini (O.). *Les influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVI^e siècle.* Cf. 117.

126. Stegmann (A.). La source italienne du *Médecin volant* de Molière. [F. Leoni. *Trufaldino, medico volante*]. *RSH*, oct. 1957.

C. r. F. Simone. *SF*, mai-août 1958.

127. Rizza (C.). Sulla fortuna di Fulvio Testi nella Francia del secolo xvii. *LI*, avril 1957.

128. Elwert (W. Th.). Goldoni in Germania. *Paideia.* [Gênes], 1958, nº 1.

129. Jonard (M.). Leopardi et Marcel Proust. *Les Langues Néo-latines.* [Paris], oct. 1957. pp. 55-58.

*130. Gambaro (A.). *Sulle orme del Lamennais in Italia.* I. *Il Lamennesismo a Torino.* Turin, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1958, 342 p.

131. Rossi (G. C.). Il Manzoni nella Spagna dell'Ottocento. *Cm*, juil.-août 1958.

132. Cordié (C.). Testimonianze dell' età romantica intorno al Manzoni. *Ibid.*

133. Shimamoto (H.). *La Voisine* de Koyo, Casanova, Zola et Koyo. *Hikaku Bungaku.* Cf. 64.

134. Bémol (M.). Paul Valéry et l'Italie. *Annales Universitatis Saraviensis*, V, 3-4, 1956.

135. Elwert (M. Th.). Menéndez y Pelayo e l'Italia. *Cm*, oct.-déc. 1958.

Influences espagnoles et hispano-américaines.

*136. *La vie de Lazarillo de Tormès* [*La vida de Lazarillo de Tormes*]. Trad. de A. Morel-Fatio. Introd. de M. Bataillon. Paris, Aubier, Éd. Montaigne, 1958, 223 p.

*137. Brüggemann (W.). *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster/Westf. Aschendorff, 1958, 380 p. [Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Reihe 2, Bd. 7].

138. Orgaz (M.). Don Quijote en Grecia. *Cm*, mars 1958.

139. Fucilla (J. G.). El Convidado de piedra in Naples in 1625. *Bull. of the Comediantes*, printemps 1958.

140. Winegarten (R.). Malherbe et Góngora. *MLR*, janv. 1958.

141. Vermeylen (A.). Sainte Thérèse et le renouveau catholique en France (1601-1660). *LR*, mai 1957.

142. [Id.]. Les traductions françaises de Sainte Thérèse. *Ibid.*

143. Osima (T.). Ryonosuke Akutagawa and *El Conde Lucanor*. *Hukaku Bungaku*. Cf. 64.

144. Elwert (W. Th.). Menéndez y Pelayo e l'Italia. Cf. 135.

*145. Hilton (R.). *Los estudios hispánicos en los Estados Unidos*. Trad. de L. G. Canedo, O.F.M. Madrid, Cultura Hispánica, 1957.

146. Stimson (F. S.). The Beginning of Hispanic Influence on American Drama. *HispB*, déc. 1958.

147. Turkevich (L. B.). Status of Spanish Studies in the Soviet Union. *Ibid.*

148. Guerena (J. L.). F. G. Lorca et les lettres françaises : 1936-1956. *L. Mod.*, mars-avril 1958, pp. 50-52.

Influences françaises.

*149. Aebischer (P.). *Les versions norroises du « Voyage de Charlemagne en Orient ». Leurs sources*. Paris, Les Belles Lettres, 1956.

150. Bauer (R.). Kritik der Übersetzung : Louise Labé. Cf. 69.

151. Virtanen (R.). Nietzsche and Corneille. *Symposium*. [Syracuse, N. Y.], automne 1957.

*152. Wheatley (K. E.). *Racine and English Classicism*. Austin, Univ. of Texas Press, 1956, xi-345 p.

C. r. J. Loftis. *MLN*, nov. 1958, pp. 541-544.

153. Falke (R.). C. r. de : J. Voisine. *Jean-Jacques Rousseau en Angleterre à l'époque romantique*. Cf. 204 (1957). *Romanistiches Jarkbuch*. [Hambourg], Bd. 8, 1957, pp. 271-272.

154. Bémol (M.). Goethe, Rousseau et Faust. *EG*, janv.-mars 1958, pp. 1-17.

155. Merian-Genast (E.). Goethe und die französische Klassik. *Bull. de la Fac. des Lettres de Strasbourg*, fév. 1958.

156. Vermeil (E.). *La Nouvelle Héloïse* et son influence sur l'œuvre de Goethe. *Ibid.*, mars 1958.

157. Sagave (P. P.). Goethe et les économistes français. *Ibid.*, mai 1958.

158. Mommsen (W.). Goethe und die französische Revolution. *Ibid.*, avril 1958.

159. Fuchs (A.). Goethe et la littérature française. *Ibid.*, janv. 1958.

160. [Id.]. Goethe et la langue française. *Ibid.*, déc. 1957.

161. Gambaro (A.). La fortuna del Lamennais in Italia. *SF*, mai-août 1958. — Cf. aussi n° 130.

162. Bournonville (P.). Scribe en Suède. *Rev. d'Histoire du théâtre.* [Paris], 1958, n° 1.

163. Ricard (R.). Galdós devant Flaubert et Alphonse Daudet. *Bull. de l'Institut français en Espagne.* [Madrid-Barcelone], mars-juin 1958.

164. Girodon (J.). Eça de Queiroz, Flaubert et Anatole France. *Bull. des Études portugaises et de l'Institut français au Portugal*, XX, 1957.

165. Nicoletti (G.). Infortuni delle opere di Rimbaud in Italia. *SF*, mai-août 1958.

*166. Ragusa (O.). *Mallarmé in Italy : Literary Influence and Critical Response* .New York, S. F. Vanni, 1957, VI-228 p.

*167. De Nardis (L.). *Mallarmé en Italie, étude bibliographique, 1885-1957.* Rome, Gismondi, 1957, 45 p. [Bibliotechina della « Rassegna di cultura e vita scolastica »].

*168. Gicovate (B.). *Julio Herrera y Reissig and the Symbolists.* Berkeley, Univ. of California Press, 1957, VI-160 p.

C. r. J. A. Crow. *MLN*, juin 1958, pp. 469-471.

169. Shimamoto (H.). *La Voisine* de Koyo, Casanova, Zola et Koyo. Cf. 133.

*170. Collet (G.-P.). *George Moore et la France.* Genève-Droz, Paris-Minard, 1957. Gr. in-8°, 234 p.

171. Eguchi (K.). L'influence de Raymond Radiguet sur Tatsuo Hori. *Hikaku Bungaku.* Cf. 65.

172. Heist (W.). Bernanos in Deutschland. *Antares.* [Hambourg], juin 1958, pp. 291-299.

173. O'Nan (M.). André Gide and Brazil. *HispB.*, déc. 1958.

Influences anglaises.

*174. Rickard (P.). *Britain in Medieval French Literatur : 1100-1500.* New York, Cambridge Univ. Press, 1956, IX + 282 p.

C. r. E. B. Ham. *MLN*, juin 1958, pp. 451-454.

*175. Heun (H. G.). *Shakespeare in deutschen Übersetzungen.* Cf. 70.

176. Redman (H. Jr.). Villemain on Milton : A Document in Romantic Criticism. *CL*, 1958, n° 3, pp. 241-245.

177. Bonnerot (J.). Sainte-Beuve et les langues étrangères. *Études anglaises.* [Paris], janv.-mars 1958.

178. Monod (S.). Alain lecteur de Dickens. *M de F*, sept. 1958.

179. Welsch (A.). A Melville Debt to Carlyle. *MLN*, nov. 1958, pp. 489-491.

180. Yano (H.). A Retrospect of some Japanese Histories of English Literature. *Hikaku Bungaku.* Cf. 65.

Influences nord-américaines.

181. Arndt (K. J. R.). The Effect of America on Lenau's Life and Work. *GR*, avril 1958.

182. Asselineau (R.). État présent des études whitmaniennes. *Études anglaises*. [Paris], janv.-mars 1958.

*183. Skard (S.). *American Studies in Europe*. Their History and present Organization. Philadelphie, Univ. of Pennsylvania Press, 1958, 2 vols., 735 p.

*184. Anderson (C. L.). *The Swedish Acceptance of American Literature*. Stockholm, Almquist et Wiksell, 1957, 157 p.

Influences germaniques.

185. Michelsen (P.). Thomas de Quinceys Lessing-Bild. *Monatshefte*. [Madison-Wisc.]. L, 2.

*186. Fischer (R.). *Schillers Widerhall in der russischen Literatur*. Berlin. Academie-Verlag, 1958, 26 p. [Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologischhistorische Klasse. Bd. 103, Heft 5].

187. Michéa (R.). C. r. de : *Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*. XIX. Bd. Weimar, Hermann Böhlaus, 1957, xi-348 p. *EG*, juil.-sept. 1958, pp. 273-274.

188. Pouthas (C. H.). C. r. de : J. Dresch. *Heine à Paris*. Cf. 231 (1957). *Rev. d'Histoire moderne et contemporaine*. [Paris], oct.-déc. 1957.

*189. Reichart (W. A.). *Washington Irving and Germany*. Ann Arbor. Univ. of Michigan Press, 1957, 212 p.

C. r. C. Wegelin. *CL*, 1958, n° 3, pp. 268-269.

190. Jacobi (H.). Sainte-Beuves Bemühungen um den deutschen Geist. *Schweizer Monatshefte*. [Zürich], 1958, n° 2.

191. Comptes rendus de : H. A. Pochmann. *German Culture in America*, 1600-1900. Cf. 1345 (1958) : A. E. Zucker. *MLN*, nov. 1958, pp. 555-557 ; C. David, *EG*, avril-juin 1958, pp. 183-184.

192. Poulenard (E.). C. r. de : H. H. Borland. *Nietzsche's Influence on Swedish Literature*. Cf. 414 (1957). *EG*, oct.-déc. 1958, pp. 379-381.

193. Juin (H.). Was weiss Frankreich von der deutschen Gegenwarts-Literatur ? *Neue Deutsche Literatur*. [Berlin], 1958, n° 4.

194. Deicke (G.). Deutsche Literatur in der Rumänischen Volksrepublik. *Ibid.*

195. Mouricou (F.). C. r. de : *Deutschland-Frankreich*. Cf. 897 (1958). *L. Mod.*, mai-juin 1958, pp. 61-63.

Influences belges.

196. Rombauts (E.). Henri Brémond et Guido Gezelle. *EG*, janv.-mars 1958, pp. 40-41.

197. Renard (R.). Maurice Maeterlinck et l'Italie. *Revue des Langues vivantes*. [Louvain], 1958, 1-2.

Influences scandinaves.

*198. Kunze (E.). *Jacob Grimm und Finnland.* Helsinki, Academia Scientiarum Fennica. Wiesbaden, Harrassowitz, 1957, 120 p.

C. r. H. Plard, *EG.*, oct.-déc. 1958, pp. 374-376.

199. Gravier (M.). Strindberg et le Théâtre danois. *EG*, juil-.sept. 1958, pp. 208-228.

*200. Mitchell (P. M.). *A History of Danish Literature.* With an Introductory Chapter by M. Haugsted. Copenhague, Gyldendal, 1957. Gr. in-8°, 322 p.

Influences orientales et extrême-orientales.

201. Carles (J.). Un fragment judéo-allemand du cycle de *Kudrun*. *EG*, oct.-déc. 1958, pp. 348-351.

202. Burckhardt (C. J.). Paul Claudel und der Ferne Osten. *Die neue Rundschau.* [Francfort], lxviii, 2, 1957.

203. *Die Chinesische Anthologie.* Übersetzungen aus dem *Wenhsüan* von E. von Zach. Ed. by I. Martin Fang with an Introd. by J. R. Hightower. Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1958. Gr. in-8°, vol. I, xxxvi-605 p., vol. II, 606-1113 p.

ÉDITIONS DU
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

I. — PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

Le bulletin signalétique.

Le Centre de Documentation du C.N.R.S. publie un **Bulletin signalétique** dans lequel sont signalés par de courts extraits classés par matières tous les travaux scientifiques, techniques et philosophiques, publiés dans le monde entier.

3e Partie (trimestrielle).

Philosophie	France	2.700 fr.
	Étranger	3.200 fr.
Sociologie	France	1.100 fr.
	Étranger	1.320 fr.

Abonnement au Centre de Documentation du C.N.R.S. 16, rue Pierre-Curie, Paris-Ve. — C.C.P. : Paris 9131-62. — Tél. : DANton 87-20.

Bulletin d'information de l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes.

Directeur : Jeanne Vielliard.

Paraît une fois par an et est vendu au numéro :

N° 1 : 300 fr. — N° 2 : 400 fr. — N° 3 : 460 fr.

II. — OUVRAGES

M. Cohen et A. Meillet : *Les langues du Monde* (2e édition).... 6.400 fr.

Cet ouvrage est mis en vente au Service des Publications du C.N.R.S. et à la librairie ancienne H. Champion. Les Libraires sont priés d'adresser leurs commandes à la Librairie Champion.

Horn-Monval : *Bibliographie de la Traduction française du Théâtre étranger depuis les 500 dernières années* (en préparation).

Psichari-Renan : *La prière sur l'Acropole et ses mystères*.... 900 fr.

Collection : « Le Chœur des Muses » (*Directeur :* J. Jacquot).

1. — *Musique et Poésie au XVIe siècle*..... 1.600 fr.
2. — *La Musique instrumentale de la Renaissance* (relié pleine toile crème) ..... 1.800 fr.
3. — *La Renaissance dans les provinces du Nord* (relié)..... 1.100 fr.
4. — *Les Fêtes de la Renaissance* (relié)..... 3.000 fr.

Edipo Tiranno, traduit de Sophocle par Orsato Giustiniani, avec une étude et des documents sur sa représentation au Théâtre Olimpico de Vicence en 1585 (en préparation)

Collection d'Esthétique.

1. — *Mélanges G. Jamati* (relié pleine toile)..... 1.300 fr.
2. — *Visages et perspectives de l'Art moderne* (peinture, musique, poésie). — Recueil des communications faites aux entretiens d'Arras (20-22 juin 1955)..... 1.200 fr.
3. — *La Mise en Scène des Œuvres du Passé* (Entretiens d'Arras 1956) ..... 1.900 fr.

Publications de l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes.

Mlle Pellegrin : *La Bibliothèque des Visconti-Sforza* (relié pleine toile crème)..... 2.400 fr.

Richard : *Inventaire des manuscrits grecs du British Museum*.. 900 fr.

Vajda : *Répertoire des catalogues et inventaires de manuscrits arabes*..... 450 fr.

Vajda : *Index général des manuscrits arabes musulmans de la Bibliothèque Nationale de Paris*..... 2.400 fr.

Vajda : *Les certificats de lecture et de transmission dans les manuscrits arabes de la Bibliothèque Nationale de Paris* (en préparation).

Les Cahiers de Paul Valéry.

Ces cahiers se présenteront sous la forme de 32 volumes d'environ 1000 pages chacun, contenant la reproduction photographique du manuscrit et environ 80 aquarelles de l'auteur.

Une souscription limitée à 1.000 exemplaires numérotés est ouverte au prix de 140.000 fr. (volumes reliés) ou 154.000 fr. (volumes sous étuis).

III. — COLLOQUES INTERNATIONAUX

II. — *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe s.* 1.500 fr.
(Le colloque de *Léonard de Vinci* est en vente aux Presses Universitaires de France).

III. — *Les romans du Graal aux XIIe et XIIIe siècles*..... 1.000 fr.

IV. — *Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVIe s.* 660 fr.

VIII. — *Études Mycéniennes* (relié pleine toile)..... 2.000 fr.

Renseignements et vente au Service des Publications du Centre National de la Recherche Scientifique, 13, Quai Anatole-France, Paris-VIIe. — C.C.P. : Paris 9061-11. — Tél. : INValides 45-95.

Le gérant : Marcel Didier.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — (D. 7044)

LOCKE ET SON TRADUCTEUR FRANÇAIS PIERRE COSTE

Avec huit lettres inédites de Coste à Locke

On sait combien la traduction française de l'*Essay concerning human understanding*, publiée en 1700 à Amsterdam par Pierre Coste, a facilité la diffusion européenne du grand ouvrage de Locke à une époque où sur le continent la connaissance de l'anglais était encore très rare. C'est par cet intermédiaire que l'influence de la pensée lockienne s'est exercée en France sur l'abbé Du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) et sur le Jésuite Claude Buffier, dans son *Traité des premières vérités* (1724) ; en Hollande, la traduction de Coste permet à Barbeyrac d'étudier dans l'*Essai* la critique de l'innéisme dont s'inspire son enseignement de la philosophie à l'Université de Groningue ; en Suisse, Bodmer et Breitinger lisent l'ouvrage de Locke dans sa version française ; en Allemagne, Leibniz utilise le texte de Coste pour rédiger, entre 1705 et 1709, ses *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* ; en Italie, c'est aussi en se servant de la traduction française que Doria compose sa *Difesa della metafisica degli antichi filosofi contro il signore Giovanni Locke ed alcuni altri moderni autori* (1732).

Locke lui-même avait conscience des difficultés linguistiques qui, à la fin du XVII^e^ siècle, entravaient sur le continent la diffusion d'un ouvrage écrit en anglais. Pendant son séjour en Hollande, il avait rédigé un abrégé de l'*Essay*, que son ami Jean Le Clerc avait traduit en français et publié, en janvier 1688, dans sa *Bibliothèque universelle et historique*, en lui donnant pour titre : *Extrait d'un livre anglois qui n'a pas encore paru, intitulé Essai philosophique concernant l'entendement, où l'on montre quelle est l'étendue de nos connaissances certaines et la manière dont nous y parvenons*. Aussitôt après la publication de l'*Essay* en anglais

à Londres, en 1690, un projet de traduction latine est envisagé par Le Clerc, mais accablé par une multitude d'autres travaux, le publiciste d'Amsterdam doit bientôt y renoncer. Quand une autre traduction latine est commencée en 1691, par Hendryk Verrijn, frère d'un ministre des Remonstrants à Amsterdam, les passages soumis à Locke ne le satisfont pas et l'entreprise est abandonnée. C'est seulement en 1701 que paraîtra, à Londres, une traduction latine, *De intellectu humano*, composée par l'Irlandais Richard Burridge.

Ces circonstances soulignent l'intérêt qui s'attache à la traduction française de l'*Essay* publiée par Pierre Coste, à Amsterdam en 1700. Les conditions dans lesquelles le projet fut entrepris et mené à bien sont mises en lumière par huit lettres inédites de Coste à Locke, que nous présentons ici, en les accompagnant simplement de quelques remarques destinées à en préciser la signification [1].

C'est en 1695 que Locke entra en relations avec Pierre Coste. Né à Uzès en 1668, ce jeune Protestant français avait d'abord suivi les cours de l'Académie de Genève, puis avait continué ses études aux Universités de Lausanne, de Zurich et de Leyde. Reçu « proposant » en 1690 par le synode de l'église wallonne d'Amsterdam, il avait prêché pendant quelque temps, mais peu satisfait des conditions dans lesquelles il devait exercer son ministère, il était entré dans une imprimerie comme correcteur d'épreuves. C'est alors qu'il traduisit en français l'ouvrage pédagogique de Locke, *Some thoughts concerning education*, publié à Londres en 1693. Cette traduction parut à Amsterdam au début de 1695. Comme il arrivait souvent alors, elle avait été faite à l'insu de l'auteur ; ayant eu l'occasion d'en voir un exemplaire, Locke demanda des renseignements à Le Clerc qui, dans une lettre du 8 juillet 1695, lui expliqua la situation en ces termes :

> Je n'aurois pas manqué de vous écrire que votre ouvrage étoit traduit en françois et par qui, si j'avois pensé que vous souhaitiez de le savoir, puisque c'est par un étudiant de théologie, ou comme on dit ici un Proposant, qui est extrêmement de mes amis. C'est un coup d'essai qu'il a fait en matière de traduction angloise, plutôt pour apprendre la langue que pour se faire connoître par là. Le livre se vend fort bien, et si l'on en fait une seconde édition, il sera bon qu'il y ajoute ce qui est dans la seconde édition angloise. Lui aiant fait part de ce que vous me demandiez sur son sujet, il m'a donné le billet qui est renfermé dans celui-ci, et si vous lui voulez répondre, il n'y aura qu'à renfermer votre réponse dans la première lettre que vous me ferez l'honneur de m'écrire.

1. Ces lettres se trouvent dans la collection désignée sous le nom de « Locke Papers » à la Bibliothèque Bodléienne, à Oxford.

C'est donc par l'intermédiaire de Le Clerc que se nouent alors entre Locke et Coste des relations qui devaient durer jusqu'à la mort du philosophe britannique en 1704.

Dans le billet joint à la lettre de Le Clerc que nous venons de citer, Coste explique les circonstances dans lesquelles il a entrepris la traduction du livre de Locke ; il signale le succès de cette traduction et il sollicite les avis de l'auteur anglais, en lui proposant de préparer une réédition de la version française dans laquelle seront incorporées les révisions introduites dans la troisième édition anglaise de l'ouvrage, publiée à Londres en 1695.

(1)

A Amsterdam, ce 8 Juillet 1695.

Monsieur,

J'ai appris de Monsieur Le Clerc que vous aviez reçu la traduction que j'ai faite de votre Traité *de l'Éducation des Enfans*. J'ai travaillé à cet ouvrage avec beaucoup de plaisir, et si j'en ai parlé avantageusement dans la Préface, ce n'a pas été pour prévenir l'esprit de ceux qui le liroient, mais plutôt pour pouvoir dire ce que j'en pensois, persuadé que ceux qui auroient la curiosité de le voir, en feroient le même jugement que moy. La véritable marque qu'un ouvrage est excellent, c'est qu'il plaît généralement à tous ceux qui peuvent l'entendre ; et c'est justement ce qui est arrivé à l'égard de votre Traité. Il a plu en Anglois ; il plaît aussi en François. Il y avoit une chose à craindre, c'est qu'en le traduisant, je luy fisse perdre la meilleure partie de ses agrémens, et que par ce moyen il devint entièrement méconnoissable. Je n'ai rien épargné pour éviter ce malheur. J'ai consulté, ou pour mieux dire, importuné Monsieur Le Clerc pour les moindres difficultés qui se présentoient à mon esprit. Cependant la juste défiance où j'étois que malgré tous ces soins, ma traduction ne fût très imparfaite, m'a empêché de vous l'envoyer. Je sçavois que plus un livre est exact et bien écrit, plus il est difficile de le bien traduire, et que rien n'est plus désagréable à un auteur que de voir son ouvrage entièrement défiguré par une mauvaise traduction. Mais enfin, puisque la traduction de votre Traité est venue entre vos mains, j'ai pris la liberté de vous écrire pour vous prier de me faire part de ce que vous y trouvez à redire. Je ne doute pas qu'il n'y ait bien des défauts, puisque j'y en vois moi-même par rapport au langage. Je ne sçai si vous approuverez toutes les libertés que j'ai prises. J'y ai été, ce me semble, très réservé, et comme contraint pour me conformer au génie de notre langue. Mais il est aisé de se tromper soy-même dans ces rencontres, en attribuant à la langue ce qu'il faudroit attribuer à la petitesse de son génie. Quoy qu'il en soit, je recevrai avec plaisir toutes vos corrections pour rendre ma traduction moins imparfaite dans une seconde édition. Comme vous venez d'augmenter votre ouvrage [1], le libraire de Hollande sera bien aise d'en donner une nouvelle édition le plus tôt qu'il pourra. Je suis avec un profond respect,

Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

Coste.

1. L'ouvrage pédagogique de Locke, *Some thoughts concerning education*, publié d'abord en 1693, fut réédité en 1694 et en 1695.

Deux mois plus tard, ayant reçu par l'intermédiaire de Le Clerc, un exemplaire de la troisième édition du livre de Locke, Coste demande à l'auteur anglais des éclaircissements sur quelques passages ; il lui signale aussi que le libraire d'Amsterdam qui a imprimé la traduction de son ouvrage pédagogique désirerait publier une traduction de l'*Essay concerning human understanding*.

(2)

A Amsterdam, ce 13 septembre 1695.

Monsieur,

Il y a près de quinze jours que j'ai reçu de Monsieur Le Clerc un exemplaire de votre livre de l'*Éducation* [1]. L'impatience où j'étois de voir les additions que vous y avez faites, m'a empêché de vous remercier plus tôt d'un si beau présent. Je souhaitois d'ailleurs de voir, avant que de vous écrire, si par hazard vous n'auriez pas satisfait à quelques légères objections qu'on m'avoit proposées contre certains endroits de la première édition. Vous l'avez fait effectivement en certaines rencontres, comme dans l'endroit où vous prouvez par des exemples, qu'il n'y a aucun danger à laver les pieds des enfans dans de l'eau froide. Bien des gens avoient trouvé cela un peu étrange, sans sçavoir dire pourquoi. J'avois beau leur proposer les raisons sur lesquelles vous fondez cet usage, et qui me semblent tout-à-fait convainquantes, ils n'osoient les rejetter, mais ils ne laissoient pas de désapprouver les conséquences que vous en voulez tirer pour la pratique. Présentement ils seront forcés de se rendre, puisque vous leur montrez par des exemples incontestables que cette pratique, qui leur paroît fondée en raison, ne sçauroit être dangereuse [2].

Les autres objections que j'ai ouï faire contre votre ouvrage, sont à peu près de la même force ; c'est pourquoy je ne vous en dirai rien, mais je prendrai la liberté de vous consulter sur un point que me paroît assez important. Il est le même dans la deuxième édition que dans la première. Lorsque je l'y trouvai, il m'embarrassa beaucoup ; et lorsque ma traduction fut publique, presque tous ceux qui l'ont luc et qui m'ont parlé de votre ouvrage, se sont trouvés dans la même peine que moy. Cet endroit est à l'article 177, p. 310, où vous dites qu'une mère peut enseigner le Latin à son enfant sans le sçavoir elle-même. Je ne doute pas que cela ne se puisse faire, puisque vous assurez qu'on en a fait l'expérience : *ab esse ad posse valet consequentia*, cela est incontestable. Toute la difficulté roule sur la manière dont vous racontez que cette mère doit s'y prendre pour enseigner le Latin à son enfant. Vous n'exigez rien d'elle si ce n'est qu'elle employe deux ou trois heures par jour à faire lire à son enfant devant elle les quatre Évangiles, pour le faire passer ensuite à la lecture de quelque autre livre Latin plus difficile. Il y a là quelque chose qui fait de la peine pour être trop merveilleux. On veut le croire, mais on ne le trouve pas assez vraisemblable. L'embarras vient sans doute de quelque circonstance supprimée, que vous supposez que le lecteur suppléera

1. Le 30 août 1695, Le Clerc écrit à Locke : « J'ai reçu deux exemplaires de la troisième édition de l'*Education*, dont je ne manquerai pas de remettre un à Mr. Coste. »

2. Locke recommande de laver les pieds de l'enfant dans de l'eau froide tous les jours, afin qu'il s'endurcisse et que sa santé ne soit pas affectée quand il lui arrivera d'avoir les pieds humides. Pour « écarter les craintes » que cette pratique pourrait inspirer aux mères, il ajoute, dans la troisième édition de son ouvrage, un paragraphe mentionnant, avec le témoignage de Sénèque et d'Horace, l'exemple de ce qui se fait en Écosse et en Irlande.

assez de luy-même, comme que cette mère doit avoir appris à décliner et à conjuguer, et avoir devant les yeux un Testament en langue vulgaire, lorsqu'elle fait lire son enfant. Je n'y vois point d'autre dénouement. Je vous prie de m'apprendre ce qui en est. Je pourrois aussi m'être trompé dans ma traduction, et avoir détourné vos paroles de leur véritable sens [1].

Au reste, Monsieur, j'espère qu'on fera bientôt une seconde édition Françoise de votre ouvrage [2], car on le lit toujours avec beaucoup d'empressement. Je travaillerai avec plaisir à l'enrichir des additions que vous avez insérées dans cette troisième édition. On n'aura pas de peine à reconnoître qu'elles n'ont pas été faites pour grossir le volume, mais plutôt pour l'embellir et le rendre plus parfait.

Monsieur Le Clerc m'a appris que vous étiez satisfait de mon travail. Cette approbation, au lieu de m'enorgueillir, m'engagera à prendre de nouvelles précautions pour m'en rendre toujours plus digne. Et c'est dans cette vue que je prendrai la liberté de vous demander quelques éclaircissemens sur certains endroits de votre ouvrage que je n'ai pu comprendre. Le premier est à la dernière ligne de la p. 19 de la 3e édition, où l'on trouve ces mots *like Larms* [3] ; je ne les ai point exprimés dans la traduction, parce que je n'ai pu sçavoir la signification du mot *Larms*. Je l'ai cherché inutilement dans différens dictionnaires. J'ai même consulté des Anglois, qui n'ont sçu me dire ce que ce pouvoit être. A la page 188, ligne 4, j'ai passé ces mots *for so plainly is the other* sans les traduire, parce que je n'ai pu deviner à quoy se rapportoit le mot de *other* [4]. Dans les deux éditions les mots de *Governour* et de *Tutor* semblent distingués, je les ai pourtant confondus dans la traduction, en quoy, je pourrois m'être trompé [5]. A la page 279, vous parlez d'un livre intitulé *Reynard the Fox* [6]. Si je sçavois ce que c'est, je pourrois l'apprendre au lecteur, ou mettre à la place quelque livre François qui eût du rapport avec celui-là.

J'allois ajouter un autre endroit sur lequel je me suis tourmenté en vain, mais je vois par la troisième édition que c'étoit une faute de l'imprimeur. C'est à la page 371 de la 3e édition, où vous dites que les jeunes gens qui voyagent ne se mettent nullement en peine de lier commerce avec des personnes de mérite, quoique par ce moyen ils pussent apprendre davantage en un jour qu'en roulant ça et là *from one June to another* ; c'est ainsi qu'il y a dans la 1re édition. J'ai rendu ces mots par ceux-ci *Pendant un an*, ne sçachant quel autre sens raisonnable je pourrois donner à cette expression. Je vois maintenant par la 3e édition qu'au lieu de *June*, il falloit écrire *Inn*, ce qui fait un tout autre sens.

Je pourrois bien abuser de votre patience par une trop longue lettre. Je finirai donc ici après vous avoir prié de m'apprendre si la troisième édition de votre *Essay sur l'Entendement* paroîtra bientôt [7]. Le libraire qui a imprimé la traduction de votre livre *sur l'Education* m'a prié de vous le demander. Il souhaiteroit de faire imprimer cet ouvrage en Français. Il voudroit même

1. Locke ne s'exprime pas très clairement à ce sujet ; il semble vouloir dire que la mère n'aura pas de difficulté à comprendre en latin les passages des Évangiles qu'elle aura d'abord lus en anglais.

2. La seconde édition de la traduction française de l'ouvrage pédagogique de Locke fut publiée à Amsterdam en 1708 et réimprimée à Paris en 1711. Coste fit encore paraître trois autres éditions en 1721, 1733 et 1743.

3. C'est une forme abrégée, par aphérèse, du mot : *alarms*.

4. L'embarras de Coste est facile à comprendre car, dans le texte anglais, cette fin de phrase manque de clarté.

5. Locke emploie les deux mots dans le sens de « précepteur ».

6. C'est une adaptation, à l'usage des enfants, du *Roman de Renart*.

7. La troisième édition de l'*Essay concerning human understanding* fut publiée à Londres en 1695.

me charger de la traduction, mais je crains que cette entreprise ne soit au dessus de mes forces. Je suis avec un profond respect,

Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur

Coste.

Si vous n'avez pas occasion d'écrire à Mr. Le Clerc et que vous veuilliez me faire l'honneur de m'écrire, vous pourrez m'adresser directement votre lettre de cette manière

sur le Lawrier-gracht in de goude-appel, chez Madelle Prades. J'ajouterai ici par occasion que cette Demoiselle chez qui je loge, croit vous avoir connu à Montpellier chez Mr. Verchant [1] apothicaire. En ce cas-là elle me charge de vous assurer de ses très humbles respects.

Deux semaines plus tôt, Le Clerc avait signalé à Locke que la diffusion de l'*Essay* serait mieux assurée par une traduction française, que par une traduction latine. « Je suis persuadé », écrit-il, « qu'une version française seroit pour le moins aussi bien reçue qu'une latine ; car comment que fasse le traducteur, elle sera barbare et obscure, et par conséquent ennuieuse à lire ; au lieu qu'en françois elle n'auroit pas ces défauts. Si nous étions en temps de paix, et que l'on put envoier en France comme auparavant, cet ouvrage y seroit très avidement reçu. L'abrégé françois, qui est dans la *Bibliothèque universelle*, en a donné une très grande envie à tous ceux qui l'ont vu. » Cependant avant d'entreprendre la traduction de l'*Essay*, Coste s'attelle à une autre tâche ; détail assez piquant, il traduit un ouvrage de Locke, sans se douter que celui-ci en est l'auteur. Il s'agit du livre intitulé *The Reasonableness of Christianity, as deliver'd in the Scriptures*, publié d'une manière anonyme à Londres en 1695. Dans une lettre non datée, Coste envoie à Locke un exemplaire de sa traduction, publié à Amsterdam en 1696, sous le titre *Que la Religion chrétienne est très raisonable telle qu'elle nous est représentée dans l'Ecriture Sainte.* Les réflexions du traducteur montrent bien qu'il ne soupçonne nullement écrire à l'auteur même de l'ouvrage.

(3)

A Amsterdam (sans date).

Monsieur,

Je viens de traduire un petit livre Anglois intitulé *The Reasonableness of Christianity*, que je prens la liberté de vous envoyer. Si vous ne l'avez pas lu en Anglois, je croy que vous prendrez du plaisir à le voir en François. Le dessein de l'auteur est digne de toute sorte de louanges, puisqu'il va à étouffer tant de disputes qui déchirent depuis si longtemps le Christianisme. On commence d'en parler beaucoup dans ces quartiers, et comme c'est l'ordinaire,

1. Henri Verchant, apothicaire protestant, chez qui Locke avait logé en 1676 pendant une partie de son séjour à Montpellier.

il plaît aux uns et déplaît aux autres. Parmi ceux-là même qui entrent dans les vues de l'auteur, il y en a qui s'étonnent qu'il n'a pas expliqué plus précisément qu'il n'a fait ce qu'il faut entendre par le Messie. Les deux premières pages du livre font espérer quelque chose de semblable. D'autres qui n'ont jamais pensé que la foy que Jésus Christ exige de ses disciples fût aussi simple que l'auteur de cet ouvrage prétend le démontrer, sont étonnés de n'y rien voir de la mort de Jésus Christ, dont il est tant parlé dans les Epitres des Apôtres. L'idée de Sacrificateur, que l'auteur de ce livre trouve renfermée dans l'office du Messie, sembloit l'obliger à parler de cette mort. A la vérité, pour éviter les controverses infinies que les Théologiens ont excitées sur cet article, il n'auroit pas dû déterminer le degré formel de la nécessité de cette mort par rapport à notre Rédemption, ce qui ne paroît pas possible. Mais il semble qu'il ne pouvoit éviter d'en parler historiquement, comme l'Écriture en parle ; de dire, par exemple, comme Jésus Christ (Matth., XXVI, 28), que son sang a été répandu pour plusieurs pour la rémission des péchés. Quoy qu'il ne nous appartienne pas de définir jusqu'à quel point la mort de Jésus Christ a contribué à la rémission des péchés, il semble qu'on ne peut s'empêcher de voir dans l'Écriture que cette mort y a contribué pour quelque chose. Et c'est ce qu'on auroit voulu trouver dans cet ouvrage. Je ne sçai si l'on a raison. Mais je dirai, après des personnes très judicieuses à qui j'ai entendu parler de ce livre, que le plan que l'auteur s'est fait est très beau, et qu'il l'a rempli fort heureusement. Peut-être a-t-il laissé quelques vides dans son ouvrage, mais je croy qu'on peut assurer qu'il a eu ses raisons de le faire. Dans l'état où sont les controverses de religion, il y a bien des choses qu'il faut taire de toute nécessité pour ne pas exciter les passions des hommes, et pour ne pas perdre le fruit des choses qu'il faut nécessairement publier.

On dit ici que le Docteur Edward a réfuté cet ouvrage, et que l'auteur a répliqué pour le défendre [1]. Si cela est, on verra sans doute, dans cette réplique, l'éclaircissement des difficultés que je viens de proposer. Au reste, Monsieur, je ne vous envoye pas ce petit livre pour me décharger en quelque sorte de la reconnoissance que je vous dois pour le beau présent que vous m'avez fait en m'envoyant votre ouvrage concernant l'Entendement, mais plutôt pour en prendre occasion de vous en remercier par avance. Mr. Le Clerc m'a dit il y a assez longtemps que vous lui aviez écrit que vous croyiez que j'avois reçu cet ouvrage. Je ne l'ai pas encore reçu. C'est un présent qui est excellent en lui-même, mais qui me sera encore plus cher par rapport à la personne de qui je le reçois. Ce n'est pas un honneur que je méritasse de recevoir de votre part, et c'est ce qui en rehausse d'autant plus le prix à mon égard.

Je suis déjà engagé à traduire cet ouvrage. C'est avec le même libraire qui a imprimé en François votre Traité *de l'Éducation* [2]. Je n'oublierai rien pour me tirer avec honneur de cette entreprise. Je crains bien qu'elle ne soit au dessus de mes forces, mais enfin j'espère que cette crainte ne servira qu'à me rendre plus exact et plus circonspect. Dans une extrême nécessité je profiterai de la liberté que vous m'avez accordée si honnêtement de vous consulter, mais ce ne sera qu'après avoir consulté Mr. Le Clerc, ce qui vous épargnera bien des importunités. Je vous souhaite une bonne santé, et suis avec un profond respect,

Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

Coste.

1. Le théologien calviniste John Edwards avait critiqué l'ouvrage de Locke dans un livre intitulé *Some thoughts concerning the several causes and occasions of Atheism* (1695). Pour réfuter ces attaques, Locke publia en 1695 et en 1697 deux brochures anonymes présentant une défense intitulée *Vindication of the Reasonableness of Christianity*.

2. Henri Schelte, libraire-éditeur d'Amsterdam.

Mademoiselle Prades vous est bien obligée de votre souvenir. Elle m'a chargé de vous saluer bien humblement de sa part. Lorsque vous me fites l'honneur de m'écrire, elle venoit d'apprendre que Mr. Verchant étoit mort à Montpellier d'une apoplexie. Mademoiselle Verchant est encore dans ce monde, malgré ses continuelles incommodités. Mademoiselle sa fille est mariée depuis peu à Montpellier.

J'ai remis le petit livre que je vous envoie à Mr. Wetstein [1], qui l'a mis dans une balle pour Mr. Churchill [2] à qui je l'ai adressée pour vous le rendre.

Dans cette lettre, comme on l'aura noté, Coste indique à Locke qu'il s'est engagé à traduire l'*Essay* pour un libraire d'Amsterdam, mais qu'il n'a pas encore reçu l'exemplaire que le philosophe anglais lui a fait envoyer. L'ouvrage lui arrive pendant l'été de 1696 ; le 31 août Le Clerc écrit à Locke : « M. Coste a enfin reçu votre livre *of the Understanding* et a commencé à y travailler. » On verra, dans la lettre suivante, comment le progrès de ce travail fut contrarié pendant près d'un an par des ennuis de santé ; on y verra aussi comment Locke s'emploie alors à trouver pour Coste une situation qui lui permette d'aller s'établir en Angleterre.

(4)

A Amsterdam ce 16 Juillet 1697.

Monsieur,

Il y a longtemps que je souhaite pouvoir vous remercier de l'honneur que vous m'avez fait de m'envoyer votre dernier ouvrage. Lorsque Mr. Le Clerc me le donna, j'étois au lit accablé d'une violente fluxion qui est une suite d'un mal encore plus fâcheux, dont j'ai été tourmenté par intervalles, depuis près de deux ans. Après avoir esayé plusieurs remèdes qui tous m'ont soulagé sans me guérir entièrement, je me suis déterminé, par avis d'un médecin, à prendre des bains chauds, qui me font extrêmement suer, et qui ont par ce moyen dissipé une partie de cette fluxion, qui me causoit des douleurs presque continuelles à la tête, et aux dents, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Je souffre de ce mal depuis plus de deux mois sans presque aucun relâche. On a remarqué durant tout le cours de ce mal que, lorsqu'il se dissipoit, il revenoit précisément à cinq heures après midi, et duroit bien avant dans la nuit, et s'il venoit à cesser pour quelque temps, il revenoit encore à la pointe du jour. Ces retours périodiques étoient toujours accompagnés de fièvre ; c'est pourquoi on m'a fait prendre le kinkina pendant deux ou trois jours ; mais comme il me gâtoit l'estomac, j'ai été obligé de le quitter. Je n'ai presque point d'appétit, et je ne dors qu'à la faveur du laudanum, dont on me donne quelques grains tous les soirs. Je ne sçai si les bains qui semblent me soulager, comme je viens de dire, me guériront entièrement. Quoy qu'il en soit, je suis en meilleur état que je n'ai encore été.

Je profite de ce temps de relâche pour vous remercier de votre beau présent. J'ai été fort surpris de vous voir attaqué si violemment sur d'aussi foibles prétextes. Cela feroit croire qu'on a eu plutôt en vue de vous chagriner que de vous remettre dans le bon chemin. Le bruit a couru ici que

1. Henry Wetstein, libraire-éditeur et successeur d'Elzévir à Amsterdam.
2. Ansham Churchill, libraire de Londres.

votre adversaire revenoit à la charge. Il n'y a pas grande apparence à cela. Et si cela étoit, ce seroit un nouveau sujet de triomphe pour vous [1].

Après vous avoir remercié, Monsieur, de votre présent, j'ai de nouvelles grâces à vous rendre pour le soin que vous prenez depuis si longtemps pour me procurer un établissement en Angleterre. Je souhaiterois pouvoir vous en témoigner ma reconnoissance autrement que par des paroles, mais si un désir sincère de reconnoître une obligation doit être compté pour quelque chose, lorsqu'on ne peut passer jusqu'aux effets, je vous prie de me tenir compte de ma reconnoissance.

Du reste, vous voulez sçavoir ce que je puis demander pour les appointemens, si je prens le parti que vous me proposez. Voici en deux mots ce que j'ai à dire sur cet article. Deux jours après avoir appris que vous aviez trouvé jour à me placer en Angleterre, je reçus une lettre d'un de mes amis qui est à Vesel, dans laquelle il me proposait d'entrer chez un Colonel François, pour y élever deux enfans de 12 à 13 ans, à condition qu'on me donneroit, outre la table et le logement, cent écus par an. J'ai écrit à cet ami que je ne pouvois lui répondre positivement sur cela, avant que d'avoir reçu des nouvelles d'Angleterre, où l'on me proposait une pareille place sans m'en dire les conditions. Plusieurs raisons m'obligent à préférer le parti que vous me proposez. Je me feray un grand honneur d'être auprès de vous, et je tâcherai de profiter de cette proximité. D'ailleurs je suis bien aise d'apprendre l'Anglois. Je suis assez jeune pour cela ; mais si j'attendois davantage, je n'y serois plus à temps. J'embrasserai donc avec plaisir la place que vous avez eu la bonté de me procurer, et pour les appointemens, *ceteris positis*, je crois qu'ils doivent être de 25 pièces par an pour le moins. Comme je ne puis tirer aucun secours d'ailleurs pour m'entretenir, je ne pourrois m'engager sans cela. Si vous voulez m'apprendre la qualité de la personne chez qui vous voulez m'introduire, vous me ferez plaisir. J'espère qu'il sera satisfait de moy : du moins je ne négligerai rien pour cela. Si le traité se conclut, je partirai d'ici lorsque le Roy retournera en Angleterre [2]. Il me faut à peu près ce temps pour mettre ordre à mes affaires.

Je travaille, Monsieur, à la traduction de votre ouvrage de l'Entendement, mais mon peu de santé ne m'a pas permis de l'avancer beaucoup. Le libraire souhaite avec passion de l'imprimer, et je ne le désire pas avec moins d'ardeur. Si j'étois en Angleterre, j'y pourrois travailler plus facilement et plus rapidement qu'ici, où plusieurs autres soins, dont je ne puis me dispenser, me détournent de temps en temps de cette occupation. J'ai traduit, à la prière de Mr. Buys [3], Pensionnaire d'Amsterdam, le chap. x du IV[e] livre, où vous traitez de l'existence de Dieu. Vos raisonnements lui on paru fort justes, aussi bien qu'à Mr. Hudde [4], Bourgmestre de cette ville, à qui il a com-

1. Allusion à la polémique de Locke avec Stillingfleet, évêque de Worcester, auteur d'un livre intitulé *Vindication of the Trinity* (1696), dans lequel il déclarait que la conception lockienne de la certitude, exclusivement fondée sur les idées claires et distinctes, conduisait à rejeter les mystères de la foi. Locke ayant répondu par une longue lettre de 227 pages, au début de 1697, le prélat anglican avait publié en mai une seconde série d'observations critiques, auxquelles Locke répondit en août. A une troisième attaque publiée en 1698, Locke répondit l'année suivante. Coste fait ici allusion à la seconde attaque de Stillingfleet, sans se rendre compte qu'à cette date elle avait déjà paru en Angleterre.

2. Devenu roi d'Angleterre à la suite de la Révolution de 1688, Guillaume d'Orange, ancien stathouder de Hollande, avait pris la direction des opérations militaires aux Pays-Bas pendant la guerre de la ligue d'Augsbourg ; en juillet 1697 il s'apprêtait à retourner en Angleterre, les hostilités devant être bientôt terminées par la paix de Ryswick (20 septembre 1697).

3. Willem Buys (1661-1749), avocat d'Amsterdam, exerça les fonctions de Pensionnaire de 1693 à 1725, et devint ensuite secrétaire-général des États de Hollande.

4. Johan Hudde, bourgmestre d'Amsterdam, avait été un des premiers promoteurs du cartésianisme en Hollande. Un de ses ouvrages de mathématiques, *Epistolæ duæ, quarum altera de æquationum reductione, altera de maximis et minimis agit*, avait été joint

muniqué mon cayer. Ils ne se sont point apperçus, ni l'un ni l'autre, de ce que votre censeur y a trouvé à redire, parce qu'ils n'ont songé à y voir que ce qui y est véritablement. Je suis avec un profond respect,

Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

Coste.

C'est en novembre 1697 que Coste arrive en Angleterre. Chargé d'exercer les fonctions de précepteur du fils de Lady Masham, il s'installe chez celle-ci, à Oates, dans la résidence où Locke lui-même séjourne la plupart du temps depuis 1691. Il se trouve donc près du philosophe britannique, sous les yeux de qui se poursuivra désormais la traduction de l'*Essay*. Cependant la correspondance continue entre le traducteur et l'auteur, quand celui-ci quitte ses amis Masham pour aller passer quelque temps à Londres. Dans les lettres qu'il lui écrit alors, Coste communique à Locke les nouvelles reçues de Hollande ; parfois aussi il lui demande conseil au sujet de quelques citations et renvois qu'il se propose d'introduire dans sa traduction de l'*Essay* ; dans une lettre datée du 29 juin 1699, il exprime son intention d'aller bientôt à Londres pour soumettre à Locke une partie de sa traduction et pour lui demander conseil sur certaines difficultés rencontrées dans l'original au chapitre *Des Mots*. Toutes ces indications montrent le soin avec lequel Coste s'applique à sa tâche, en s'éclairant des avis de l'auteur.

(5)

ce 29me de Juin 1699.

Monsieur,

J'ai bien des petites choses à vous mander. Je vous en avertis par avance, afin que vous vous épargniez la peine de les lire, si vous le trouvez à propos. Je commencerai par ce qui vous regarde de plus près, c'est à dire pour les citations et les renvois que j'ai ajoutés en quelques endroits de votre livre.

Page 131, § 23 : *which in regard of Volition*. Voyez ce qu'il faut entendre par *Volition* et *Volonté*, comme il a été expliqué ci-dessus § 5 et § 15. (C'est un avis que j'ai cru nécessaire en cet endroit, mais peut-être qu'un lecteur Anglois n'en aura pas besoin) [1].

à la deuxième édition de la *Geometria* de Descartes, publiée chez Elzévir à Amsterdam en 1659.

1. Dans le deuxième livre de l'*Essay* (chapitre xxi, paragraphe 5), Locke emploie le mot « will » pour désigner la « puissance que notre esprit a de disposer de la présence ou de l'absence d'une idée particulière, ou de préférer le mouvement de quelque partie du corps au repos de cette même partie, ou de faire le contraire » ; pour désigner « l'usage actuel que nous faisons de cette puissance », il emploie le terme « volition » ou « willing ». Cette distinction est formulée à nouveau au paragraphe 15. Coste a jugé utile de renvoyer le lecteur à ces deux passages, quand il traduit le paragraphe 23, dans lequel Locke

Page 132, § 25 in fine : *before taken notice of.* + § 23.
Page 134, § 32 : that it being deferred. + *Proverb.*, XIII, 12 [1].
—, *ibid.* : *Give me children.* + *Gen.* XXX, 1.
Page 135, § 34 : *It is better to marry.* + *Cor.* VII, 9.
Page 135, § 41 : *Eye hath not seen.* +*Cor.* II, 9.
Page 146, § 63, ligne 1 : *as has been said.* + sup. § 58.
Page 192, § 5, ligne 1 : *as has been shown.* + page 123, § 2 et page 138, § 42.

Voilà pour le présent. Si je fais d'autres renvois, je vous en avertirai aussitôt.

Dans le paquet que vous avez eu la bonté de me faire tenir il y a pour vous le mois de May de la *République des Lettres* [2], et un *Dictionnaire des Antiquités Romaines* [3], que vous m'aviez chargé de vous faire acheter.

Mr. Holgat [4] s'est chargé d'un *Parrhasiana* [5] que Mr. Le Clerc vous envoie. Nous n'avons pas encore ouï dire qu'il soit arrivé.

On m'écrit de Hollande qu'un jeune homme François, nommé Mr. Desmaiseaux [6], est parti pour l'Angleterre et qu'il vous porte une lettre de Mr. Le Clerc. Ce jeune homme vient chercher quelque condition. Il a étudié trois ou quatre ans à Genève. Il est, dit-on, assez raisonnable, et nullement esclave des opinions de ses maîtres. Il a appris à mon ami qu'on avoit rimprimé à Genève votre livre de l'*Éducation des Enfans* avec les additions [7]. Le traducteur est, dit-on, un homme de peu de jugement, comme il paroît par ces deux bévues. Dans l'endroit où vous conseillez de faire lire aux enfans *Reynard the Fox*, il a mis à la marge : on peut donner aux enfans les *Fables* et les *Contes* de La Fontaine. C'est l'entendre ! Dans un autre endroit, où vous conseillez de donner aux enfans quelque catéchisme où les principes de la Religion Chrétienne soient proposés dans les propres

déclare que la volition n'est pas libre, la liberté consistant uniquement dans la puissance d'agir ou de ne pas agir : « L'Homme n'est point libre par rapport à l'acte même de vouloir, la Liberté consistant dans la puissance d'agir ou de ne pas agir, puissance que l'Homme n'a pas par rapport à la volition. » On voit donc paraître ici chez Coste le souci de clarifier pour le lecteur français un point essentiel de la conception lockienne de la liberté. Les trois autres renvois mentionnés pour les pages 132, 146 et 192 sont destinés à permettre aux lecteurs de retrouver les déclarations antérieures auxquelles Locke fait allusion.

1. Coste a pensé que, pour les lecteurs du Continent, il était utile d'identifier ces citations bibliques : L'espérance différée fait languir le cœur (*Proverbes*, XIII, 12) ; Rachel, donnez-moi des enfants ou je vais mourir (*Genèse*, XXX, 1) ; Il vaut mieux se marier que brûler (*Ire Épitre aux Corinthiens*, VII, 9) ; Ce que l'œil n'a point vu, ce que l'oreille n'a point entendu, et que le cœur de l'homme n'a jamais compris (*Ire Épitre aux Corinthiens*, II, 9).

2. *Nouvelles de la République des lettres*, périodique mensuel publié par Bayle à Rotterdam de mars 1684 à février 1687, et continué par Daniel de Larroque, de mars 1687 à avril 1689.

3. *Thesaurus antiquitatum romanorum*, publié par Grævius à Utrecht (1694-1699).

4. William Holgate, jurisconsulte anglais, qui venait alors de faire un séjour de quelques semaines en Hollande.

5. *Parrhasiana ou Pensées diverses sur des matières de critique, d'histoire, de morale et de politique. Avec la défense de divers ouvrages de M. L. C. par Théodore Parrhase.* Amsterdam, 1699, in-12. Dans cet ouvrage, sous le pseudonyme de Théodore Parrhase (Théodore qui parle avec franchise), Le Clerc répond aux attaques de ses ennemis, en soulignant particulièrement qu'en matière de théologie sa position a un caractère concordiste : « La Raison et la Révélation sont, pour ainsi dire, deux Filles du Ciel qui ne se querellent jamais l'une avec l'autre. »

6. Pierre Desmaizeaux (1673-1745) était fils d'un pasteur protestant réfugié en Suisse après la Révocation de l'Édit de Nantes. Après avoir étudié pendant quatre ans à l'Université de Genève, il venait alors de passer deux mois en Hollande avant d'aller s'établir en Angleterre, où il devait plus tard fréquenter Saint-Evremond et collaborer avec les déistes Toland et Collins. Son rôle d'agent de liaison intellectuelle entre l'Angleterre et la France a été mis en lumière dans un excellent article de J. M. Brome, « Pierre Desmaizeaux, journaliste », *R. de Litt. comparée*, avril-juin 1955, 184-205.

7. *De l'Éducation des Enfans.* Traduit de l'anglois. Genève, Bosquet, 1699.

termes de l'Écriture, il indique en marge le Catéchisme de Drelincourt [1], qui est tout rempli de méchante controverse. D'ailleurs ce beau faiseur de notes écrit fort mal. Il s'est hazardé de faire une Préface qui n'est, dit-on, qu'un continuel galimatias.

Mr. Crellius [2] est à Amsterdam. Depuis quelque temps il a envoyé à Mr. Furly à Rotterdam deux ou trois exemplaires d'un livre qu'il a fait imprimer depuis peu, afin qu'il vous les fit tenir. Ce livre est intitulé *Cogitationes novæ de primo et secundo Adamo, examini eruditorum compendiose expositæ*. Il y a ajouté un petit écrit qu'il avoit composé en Allemand en faveur d'une Dame, intitulé *Consideratio efficaciæ passionum et mortis Jesu Christi*. Le tout ne fait que douze feuilles en petit 8°, comme la *Philosophie* de Mr. Le Clerc. Je vous mande ces particularités, parce que mon ami a été chargé du libraire qui a fait imprimer cet ouvrage, de faire proposer à Mr. Churchill de luy prendre des exemplaires de ce livre en luy donnant des livres Anglois. Il se nomme Pessol, pauvre homme, chargé de famille, Unitaire et du même païs que Mr. Crellius. Il s'est attaché à corriger des livres depuis 9 ou 10 ans. On ne s'enrichit guère à ce métier. Il s'est avisé de joindre la librairie à la correction. Il traduit aussi des livres Anglois en Latin. Mr. Crellius vous prie de luy rendre service dans cette occasion. On peut assurer Mr. Churchill que personne n'a eu encore des exemplaires de ce livre. Si Mr. Churchill vouloit faire quelque troc avec ce libraire, il n'a qu'à écrire et adresser sa lettre à mon ami, *à Mr. De la Motte, op de Lawrier gracht in the Goude-appel, pour rendre à Mr. Pessol à Amsterdam*. Ce même libraire fait imprimer un livre d'environ 28 feuilles in 8°, qui est prêt à sortir de la presse, dont voici le titre : *Dissertatio de Verbo vel Sermone Dei cujus creberrima fit mentio apud Paraphrastas Chaldeos. Accedit bilibra veritatis et rationis adversus Rittangelium* [3]. Si Mr. Churchill vouloit des exemplaires de cet ouvrage, on luy en enverroit en même temps. Mr. Crellius a enfin reçu le MS. de Mr. Souverain [4], dont il étoit en peine, intitulé *Le Platonisme dévoilé* ; il s'imprime actuellement chez le même Mr. Pessol. Je vous demande pardon, Monsieur, de la liberté que je prends de vous parler pour ce libraire. J'ai cru qu'en étant chargé, je ne pouvois m'en dispenser.

Mr. Le Clerc travaille présentement à se justifier en Latin contre Mr. Cave [5] et autres. Ce sera un volume de lettres intitulé *Epistolæ Criticæ et Theologicæ*.

1. Charles Drelincourt (1595-1669), célèbre ministre protestant, auteur de nombreux traités de controverse et d'un *Catéchisme*, qui eut une vingtaine d'éditions au XVII^e siècle.

2. Samuel Crellius, théologien socinien, après avoir été ministre d'une église unitaire sur les frontières de la Pologne, s'était établi à Amsterdam, où il mourut en 1747. Les deux ouvrages signalés par Coste présentent une interprétation socinienne de la mission du Christ et de la Rédemption.

3. Cette publication anonyme critique les opinions soutenues par l'érudit hébraïsant, Johann Stephan Rittangel, dans l'ouvrage intitulé *De Libra veritatis et de Paschate tractatus* (1698).

4. Souverain était un ancien ministre du Poitou, qui s'était réfugié en Hollande après la Révocation de l'Édit de Nantes. Attaché à l'arminianisme, il refusa de se soumettre aux décisions du synode de Dordrecht, condamnant la doctrine d'Arminius, et il passa en Angleterre où il réussit, quoique fortement soupçonné de socinianisme, à se faire agréger dans l'Église anglicane. Il publia en 1700 un livre intitulé *Le Platonisme dévoilé, ou Essai touchant le verbe platonicien*, dans lequel il prétend que le dogme chrétien de la Trinité a été inspiré par les écrits de Platon. Parmi les réfutations que lui opposèrent plusieurs théologiens catholiques et protestants, la plus célèbre est celle du Jésuite français Jean-François Baltus, *Défense des SS. Pères accusés de platonisme*, Paris, Le Conte et Montalant, 1711, in-4°.

5. William Cave (1637-1713), chanoine de Windsor, avait critiqué Le Clerc, en 1698, dans la seconde partie de son ouvrage sur les auteurs ecclésiastiques, *Scriptorum Ecclesiasticorum Historia literaria*. Le débat portait surtout sur l'interprétation d'Eusèbe, que Le Clerc voulait ranger parmi les Ariens, tandis que Cave le présentait comme un auteur orthodoxe.

Il y prouvera, entre autres choses, qu'il ne faut rien déguiser dans l'Histoire, même Ecclésiastique. Il est étrange que les hommes aient besoin qu'on leur prouve une chose si visible. Il fera voir que la dissimulation a fait grand tort au Christianisme. Il parlera de Mr. Toland [1] sans le nommer. Ce Mr. Toland fait fort parler de luy en Hollande comme d'un indiscret, sans pudeur et sans religion.

Je dois écrire dans quelques jours en Hollande où j'enverrai de la copie. Comme Mr. Mortier [2] n'est pas à Londres, je prendrai la liberté de vous adresser mon paquet, que je vous prie de faire mettre à la poste. Je vous prie de m'excuser sur la nécessité où je suis de ne pouvoir me servir d'une autre voye. Je crois aller bientôt à Londres, quand ce ne seroit que pour vous lire de la copie. Je trouve des difficultés dans le livre *des Mots* [3], et quelques unes si grandes que je ne puis m'en tirer sans votre secours. On me mande que MMrs. de Leipzig ont parlé de votre dispute avec Mr. Stillingfleet, et qu'ils vous louent l'un et l'autre de votre modération [4]. Ces MMrs. les Allemands, qui ont accoutumé de se mordre et de se déchirer, ne comptent pour rien quelques égratignures.

Je vous souhaite une bonne santé, Monsieur, et suis avec un profond respect,

Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

Coste.

La lettre que vous m'avez envoyée est de Mr. Turretin [5]. Il me recommande le jeune homme qui vous l'a rendue. C'est, dit-il, un très honnête homme, qui a bien étudié à Genève. Il est déjà fort avancé dans la connoissance de la langue Angloise, et je crois qu'il pourroit être fort utile pour l'éducation de quelque Seigneur.

(6)

(Sans date).

Monsieur,

Je viens de recevoir une lettre de Mr. Morret [6], où il m'apprend que vous luy avez donné mes cayers. Je vous en suis bien obligé. J'avois résolu avant cela de vous écrire pour vous faire part de quelques nouvelles que j'ay reçues de Hollande. Le livre latin de Mr. Huygens sur la pluralité des mondes paroît en Hollande [7]. Mr. Le Clerc l'a lu et le trouve fort bien. Il trouve seulement

1. John Toland (1670-1722), auteur de *Christianity not mysterious* (1696), un des ouvrages les plus fameux du déisme anglais.
2. Libraire français de Londres.
3. Troisième livre de l'*Essay concerning human understanding*.
4. Le compte rendu du livre de Stillingfleet avait été publié dans le numéro de novembre 1698 des *Acta Eruditorum*. Le numéro de janvier 1699 rend compte des deux répliques de Locke et des deux réponses de Stillingfleet. Au début de cet article, qui résume objectivement les principaux arguments des deux adversaires, le journaliste félicite Locke d'avoir défendu sa cause « non ingenio magis et acrimonia, quam modestia, atque humilitate, quæ rarissimæ sunt in disputantibus virtutes ».
5. Jean-Alphonse Turretini (1671-1737), célèbre théologien protestant de Genève, connu surtout par son ouvrage d'apologétique, *De veritate religionæ christianæ* (1721-1723) et par ses efforts pour réunir les diverses branches du protestantisme.
6. Intendant de la famille Masham.
7. Christian Huygens (1629-1695), fameux savant hollandais, dont les deux principaux ouvrages sont le *Traité de la lumière* et le *Discours sur les causes de la pesanteur*, publiés à Leyde en 1690. Le livre signalé par Coste est le *Cosmotheoros*, La Haye, Moetjens, 1698

que Mr. Huygens conjecture un peu trop en voulant rechercher comment sont faits les habitans de la lune.

On vient d'imprimer une *Relation de l'expédition de Carthagène* par Mr. de Pointis [1]. Elle contient six feuilles en grand in-12. Il y a deux cartes, dont l'une est le plan de la ville et rade de Carthagène et de ses forts ; l'autre est la route que fit Pointis dans sa retraite, lorsqu'il rencontra l'escadre Angloise. Ces deux cartes sont gravées à Paris, aux dépens de Mr. de Pointis ; on en a envoyé les planches à Amsterdam, où cet ouvrage a été imprimé. Mr. Pointis parle fort mal des Flibustiers qu'on vante dans tant d'autres relations.

Il y a déjà six feuilles imprimées de l'*Harmonie* de Mr. Le Clerc [2]. Elle sera de la même forme que son Pentateuque. La Paraphrase est un discours suivi, divisé par chapitres, de la façon de Mr. Le Clerc. Le P. Lamy a écrit à Mr. Le Clerc qu'il faisoit aussi imprimer une *Harmonie* [3], et qu'il ne croyait pas que Mr. Toinard fit jamais imprimer la sienne pour le public [4]. Il parle dans cette lettre de Mr. Le Vassor [5]. Il dit qu'il étoit sorti depuis longtemps de chez les Pères de l'Oratoire, qu'il avoit été autrefois fort lié avec le P. La Chaise [6], mais que la liaison avoit cessé depuis assez longtemps sans qu'il en sût la raison, et qu'il souhaiteroit qu'il pût être à son aise en Angleterre, parce qu'ils avoient été autrefois bons amis. Voilà de l'humanité dans un Prêtre pour une personne qui n'a pas les mêmes idées de religion que luy. La chose est digne de remarque pour la rareté du fait.

Mr. Guénellon [7] attend avec impatience réponse à la lettre qu'il vous a écrite. Il a grande envie de vous envoyer son fils. Il vous salue, aussi bien que Mademoiselle Guénellon. Le petit enfant de Mr. Le Clerc est toujours fort malade.

On dit bien du mal en Hollande de la *Religion des Dames* [8]. On en soupçonne le véritable traducteur, et on l'achète.

dans lequel l'auteur s'efforce de prouver que toutes les planètes et même les étoiles sont habitées.

1. Jean-Bernard Desjeans, sieur de Pointis, *Relation de l'expédition de Carthagène faite par les Français* en 1697. Amsterdam, Schelte, 1698. Pointis commandait l'escadre qui enleva Carthagène aux Espagnols le 2 mai 1697 ; dans sa *Relation*, il se plaint d'avoir été mal secondé par les flibustiers qui s'étaient joints à l'expédition ; ceux-ci présentèrent leur point de vue dans un volume intitulé *Relation fidèle de l'expédition de Carthagène*, s. l., 1699.

2. *Harmonia Evangelista, cui subjecta est Historia Christi ex IV Evangeliis.* Amsterdam, 1699.

3. Bernard Lamy (1645-1715), Oratorien, avait publié à Paris en 1689 une *Harmonia sive Concordia quatuor evangelistarum* ; il y ajouta un *Commentarius in Harmoniam*, qui parut en 1699.

4. Nicolas Thoynard (1629-1706) est connu surtout pour ses travaux de numismatique et son *Evangeliorum Harmonia græco-latina*, qui ne parut qu'après sa mort, en 1707. Pendant son séjour en France de 1675 à 1679, Locke s'était lié d'amitié avec lui et ces relations se prolongèrent par un actif commerce épistolaire jusqu'à la mort du philosophe britannique.

5. Michel Levassor (1646-1718) avait quitté la Congrégation de l'Oratoire, après avoir été blâmé par ses supérieurs pour certaines opinions exprimées dans son *Traité de la véritable religion* (1688). Retiré en Hollande en 1695, il s'y lia avec Bayle et Basnage, puis il passa en Angleterre, où il se rallia en 1697 à l'Église anglicane. Protégé d'abord par Burnet et lord Portland, il fut abandonné de tous après le scandale causé par son *Histoire générale de l'Europe sous le règne de Louis XIII* (1700-1711), dans laquelle il s'était livré à de violentes attaques contre Louis XIV.

6. François d'Aix de la Chaise (1624-1709), célèbre Jésuite qui fut pendant trente-quatre ans confesseur de Louis XIV et qui s'efforça de jouer un rôle modérateur dans les querelles ecclésiastiques de l'époque.

7. Pieter Guenellon (1647-1709), médecin d'Amsterdam, qui avait travaillé pendant plusieurs années à l'Hôpital de la Charité, à Paris, et avait fait alors la connaissance de Locke.

8. Cette traduction française d'un livre anonyme, intitulé *The Ladies' Religion*, fut jointe en 1703 à la réédition de la version française du *Christianisme raisonnable* de Locke.

On me mande de Hollande qu'on y a appris que Mad. Le Cène [1] est arrivée en Angleterre depuis assez longtemps.

Je vous prie, Monsieur, de faire tenir ce paquet à Mr. Marret, s'il n'est pas encore parti, ou de le faire mettre à la poste, s'il est parti. Je vous souhaite une bonne santé, et suis avec un profond respect,

Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

Coste.

On a commencé d'imprimer la traduction de votre ouvrage le 26ème de Juillet.

(7)

(Sans date).

Monsieur,

Puisque vous le souhaitez, je m'en vais vous dire les nouvelles que j'ai reçues de Hollande. On imprime à Amsterdam une *Histoire de la scission ou division arrivée en Pologne au sujet de l'élection d'un Roy* [2]. Ce livre a été imprimé à Paris avec privilège, cependant il a été supprimé presque aussitôt qu'il a paru. On croit que la Reine Douairière de Pologne, qui est fort maltraitée dans ce livre, aura été cause de la suppression. On imprime dans le même endroit les Mémoires du Chevalier de Beaujeu, qui contiennent bien des particularités de la Pologne, et des guerres et des affaires de ce Royaume-là depuis l'année 1679 jusqu'en 1683. Il paroît un autre livre, que mon ami croit du même auteur, intitulé les *Anecdotes de Pologne* [3], où l'on donne une relation fort exacte du siège de Vienne. Mon ami m'écrit en général qu'il y a des choses fort curieuses dans ces trois livres, qu'on peut lire avec d'autant plus de plaisir qu'on n'est guère bien informé dans ces quartiers de ce qui se passe en Pologne.

Le bruit a couru qu'on devoit traduire votre livre à Rotterdam en Latin [4]. Mon ami croit que c'est Mr. Crellius qui a ce dessein. Je m'imagine entre nous qu'il ne s'en acquitteroit pas bien, car il écrit fort mal, à ce que dit Mr. Le Clerc ; et sans m'ériger en juge, il me semble par le petit écrit qu'il a fait contre Bullus qu'il n'y a rien de beau dans son stile ; et je ne croy pas que qui écrit mal ses propres pensées, soit capable de mieux écrire celles d'autry. Quoy qu'il en soit, j'apprens avec plaisir que Mr. Crellius est à Rotterdam, correcteur de Mr. Leers [5]. Il aura par ce moyen de quoi vivre, car j'ai ouï dire il y a longtemps que Mr. Leers donnoit à son correcteur cent écus par an et la table. Mr. Crellius a été depuis peu à Amsterdam. Il a prié mon

1. Il s'agit de la femme de Charles Le Cène, qui après avoir été pasteur à Charenton, avait résidé en Hollande, où il avait collaboré avec Le Clerc pour la composition des *Entretiens sur diverses matières de théologie*, publiés à Amsterdam en 1685.

2. Cet ouvrage anonyme relate les troubles qui eurent lieu en Pologne après la mort, en 1695, de Jean Sobieski, vainqueur des Turcs et libérateur de Vienne. La couronne fut alors âprement disputée par un prince français, Louis de Conti, et par l'électeur de Saxe, Frédéric-Auguste, qui l'emporta en 1696.

3. *Anecdotes de Pologne, ou mémoires secrets du règne de Sobieski, III^e du nom.* Paris, Auboyn, 1699, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage a été composé par Dalairac, ainsi que celui qui est intitulé *Mémoires du chevalier de Beaujeu contenant ses divers voyages, tant en Pologne, en Allemagne qu'en Hongrie, avec des relations particulières des guerres et des affaires de ces païs-là depuis l'année 1679.* Paris, Barbin, 1698, in-8°.

4. En réalité il n'y eut pas de traduction latine de l'*Essay concerning human understanding* avant la publication de celle de Richard Burridge, intitulée *De intellectu humano*, qui parut à Londres en 1701.

5. Reinier Leers, libraire de Rotterdam, éditeur de Bayle.

ami de vous faire savoir par moy qu'il vous salue et qu'il seroit bien aise d'apprendre ce que vous pensez de son livre. On veut aussi que j'en dise mon avis. Mais je ne l'ai pas encore reçu, ni vous non plus apparemment. Mr. Le Clerc ne l'estime pas beaucoup. Il trouve que Mr. Crellius avance beaucoup de choses sans les prouver, et qu'il n'écrit pas fort nettement.

On rimprime le *Dictionnaire* de Mr. Bayle [1]. On en est déjà au C. Le caractère sera plus petit que dans l'édition précédente.

Quand Wetstein a vendu son fond, on a été surpris d'y trouver un grand nombre d'exemplaires de la *Religion raisonnable*. MMrs. Hughetan [2] n'ont pas laissé d'acheter le droit de l'imprimer. C'est une énigme dont voici la solution. MMrs. Hughetan ne pouvant point s'accommoder avec Wetstein, qui étoit effectivement d'un commerce très épineux, n'avoient point voulu débiter ce livre, quoy qu'on leur en demandât beaucoup de plusieurs endroits et même d'Angleterre. A présent ils l'ont acheté parce qu'ils sont fort assurés de le vendre. Voilà comment la passion des particuliers nuit au bien public. Que faire ! Cela a été et sera toujours. MMrs. Hughetan voudroient imprimer présentement les *Défenses* qu'on a fait de la *Religion raisonnable*. Ils s'adressent à moy pour cela. Je ne puis m'y engager avant la fin de la traduction que j'ai présentement en main ; mais je croy qu'après cela j'entreprendrai cet ouvrage [3]. *Propaganda etenim rerum doctrina bonarum est.*

On me mande que Mr. l'abbé Du Bos n'est plus à Amsterdam [4]. Il a dit, après avoir vu une partie de ma traduction, qu'il ne doutoit point qu'on ne rimprime votre livre à Paris. A cause de cela il n'a pas voulu en rien apporter, de peur qu'on ne crut qu'il seroit la cause de ce qu'on le rimprimeroit. Cela est honnêtement et prudemment fait. Au reste, vous dirai-je qu'il a été content de ma traduction jusqu'à dire qu'elle paroissoit original ? C'est un grand éloge. Mais vous me connoissez assez, je croy, pour être assuré qu'il ne me fera pas tourner la tête, et qu'il ne servira qu'à me rendre plus circonspect et plus exact pour ce qui reste. C'est la vérité toute pure ; et quoy qu'on pense de cette traduction, je suis certain que j'y trouverai plus de défauts que des lecteurs plus éclairés que moy.

Votre portrait est arrivé en fort bon état [5]. Il a paru fort bon à ceux qui l'ont vu. Apparemment mon ami entend par là ceux qui vous connoissent de visage.

Le volume des *Epistolæ Criticæ* [6] que Mr. Le Clerc compose depuis quelque temps contre quelques uns de ses antagonistes paroîtra bientôt. Il n'y aura point d'injures, dit mon ami, mais de bonnes raisons. Ce sera comme un troisième volume de l'*Ars Critica*. Il y aura une Dissertation à ce sujet, *An et quando respondendum sit Theologis*.

Je crois qu'il est nécessaire de vous avertir que Custerus ne travaille plus au Journal Latin d'Utrecht [7]. Il est présentement à Berlin, et doit aller

1. La première édition du *Dictionnaire historique et critique* de Bayle avait paru en 1697 ; la seconde édition fut publiée en 1702.

2. Libraire-éditeur d'Anvers.

3. Cette traduction française par Coste des deux *Vindications* de Locke fut jointe à la seconde édition de la version française du *Christianisme raisonnable* publiée à Amsterdam en 1715.

4. Pendant son second voyage en Hollande Du Bos avait séjourné à Amsterdam en juillet 1699.

5. Locke avait envoyé à Le Clerc une copie de son portrait, fait en 1698, par Godfrey Kneller.

6. Cf. ci-dessus, p. 172, n. 4.

7. *Bibliotheca Librorum Novorum*. Utrecht, 1697-99. 5 vol. in-8°. Cette publication avait été entreprise par l'érudit allemand Ludolfe Kuster (1670-1716), connu pour ses ouvrages sur la langue et la poésie grecques. Dès le second volume, il avait pris pour collaborateur Sike (Sickius), qui acheva seul la seconde partie du tome V.

bientôt en Angleterre et en France. Sickius qui présentement travaille seul à ce Journal, n'est pas tant estimé.

Madame part mercredy d'Oates pour aller voir Mr. Barrington [1]. J'ai résolu de profiter de ce temps pour vous aller voir, afin que vous puissiez voir ce que je dois envoyer à Amsterdam. Je ne demeurerai qu'un jour à Londres, et pour être plus près de chez vous, je logerai au Plough [2]. Je suis avec un profond respect,

Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur.

Coste.

On me demande incessamment de la copie. J'ai achevé le troisième livre. Je changerai l'endroit du chap. x comme vous me l'avez envoyé. Pour le § 57, chap. xxi du livre II, il est dans le François comme dans l'Anglois. Je crus qu'il n'étoit pas exprimé si ouvertement qu'il ne pût fort bien passer en François. Cependant, si vous le jugez à propos, je ferai un carton. Voici les propres termes de ce passage : Un Païs voisin a été depuis peu le théâtre d'une cruelle tragédie d'où l'on pourroit tirer des exemples pour confirmer ce que je viens de dire, s'il étoit nécessaire, et que ce monde n'en eût pas fourni dans tous les païs et dans tous les temps [3]. Mr. Francis [4] vous est fort obligé et vous salue bien humblement.

La dernière lettre de Coste suit de peu la publication à Amsterdam, chez Henri Schelte, du vaste in-quarto de 936 pages, intitulé *Essai Philosophique concernant l'Entendement Humain, où l'on montre quelle est l'Étendue de nos Connoissances certaines, et la Manière dont nous y parvenons. Traduit de l'Anglois de Mr. Locke par Pierre Coste, sur la quatrième Édition, revue, corrigée et augmentée par l'Auteur.* On y voit comment Coste travaille à la première diffusion de l'ouvrage en faisant adresser des exemplaires à deux amis français de Locke, Nicolas Thoynard et l'abbé Du Bos.

1. Notaire de Londres, chargé des intérêts de la famille Masham.

2. Auberge de Londres.

3. Cette phrase est la traduction exacte d'un passage de l'*Essay*, qui dans l'édition anglaise se trouve au paragraphe 59, dans le chapitre xxi du Livre II. Dans les lignes précédentes l'auteur déclare que, pour la plupart des hommes « la contemplation d'un bien éloigné et à venir » ne suffit pas à « contre-balancer l'inquiétude que causent les tourmens corporels ». En parlant ensuite de la « cruelle tragédie » qui s'est passée dans un « pays voisin », Locke fait évidemment allusion aux persécutions religieuses qui ont suivi en France la Révocation de l'Édit de Nantes. Il est intéressant de noter que, suivant le désir exprimé par le philosophe d'outre-Manche, Coste a écarté cette allusion dans le texte définitif de sa traduction ; on y trouve seulement cette observation générale : « C'est de quoy le Monde nous fournit une infinité d'exemples, et l'on peut trouver dans tous les Païs et dans tous les temps assez de preuves de cette commune observation. »

4. Francis Masham, fils de Lady Masham, chez qui Locke résidait le plus souvent depuis 1691, au manoir d'Oates.

(8)

A Oates ce 12 Juillet 1700.

Monsieur,

Je vous suis bien obligé de la peine que vous avez prise de m'envoyer la lettre de Mr. de la Mothe [1]. Comme je pourrai bientôt vous remercier de bouche, ce n'est pas directement pour cela que je vous écris, mais pour vous faire savoir quelques petites choses qu'on me mande de Hollande.

Le libraire qui a imprimé votre livre en François me fait savoir qu'il a présentement *Les Loix civiles dans leur ordre naturel*, 5 vol., in 4°, édition de Paris [2].

Si Mr. King [3] veut avoir ce livre, ce libraire le lui enverra.

MMrs. Limborch [4], Guénellon [5] et Veen [6] ont reçu chacun un exemplaire de votre livre, qui leur a été présenté de votre part. Mr. Limborch dit depuis peu à Mr. de la Mothe qu'il vous écriroit bientôt pour vous remercier.

Il y a cinq ou six jours que les exemplaires pour MMrs. Toinard et Du Bos sont partis. Mr. de la Mothe en a donné avis à M. Toinard. Un libraire de Paris a demandé un certain nombre d'exemplaires de votre livre au libraire de Hollande.

Mr. Le Clerc a donné deux exemplaires de ses *Quaestiones Hieronymianæ* [7] à un libraire de Londres, nommé Buckley. Un de ces exemplaires est pour vous, et l'autre pour moy. Mr. Le Clerc vous écrira au premier jour.

J'avois résolu, Monsieur, de vous faire présent d'un exemplaire de ma traduction, mais le libraire m'a voulu priver de ce plaisir en vous l'envoyant lui-même. Je croy qu'il a déjà envoyé à Londres cet exemplaire. Celui qui le porte a ordre de le remettre à un certain Mr. Foubert, marchand de vin, qui loge *in Leicesterfields near Panton Street at the two white balls*. Si vous y envoyez quelqu'un, il n'a qu'à le demander en mon nom ; on le luy donnera, si on l'a reçu. On m'a envoyé par une autre occasion un exemplaire que je destine à Madame. Il est déjà arrivé. C'est chez un marchand parfumeur nommé Gimbal, *in the Strand near Tonne Tavern*. Je luy écris un mot pour le prier de donner cet exemplaire à celui qui luy donnera ma lettre. Je vous prie de charger James [8] de cette commission, et du soin de porter le livre avec luy en venant à Oates. Je vous demande bien pardon de la liberté que je prens. Je ne vois guère d'autre voye pour avoir cet exemplaire si tôt et

1. Réfugié protestant de Londres, ami de Coste qui lui dédie en 1721 la troisième édition de sa traduction du livre *De l'éducation des enfants*.

2. Ouvrage de jurisprudence publié sans nom d'auteur.

3. Peter King, avocat et membre du Parlement, fils d'une cousine germaine de Locke. C'est lui qui reçut en héritage la moitié des livres de la bibliothèque du philosophe (l'autre moitié ayant été léguée à Francis Masham), et l'ensemble de ses papiers.

4. Philippe de Limborch (1633-1712), professeur de théologie au séminaire des Remonstrants à Amsterdam, connu surtout pour sa *Theologia Christiana* (1686) et son *Historia inquisitionis* (1692). Pendant son séjour en Hollande Locke s'était lié d'amitié avec lui, et après son retour en Angleterre il correspondit avec lui en latin jusqu'à sa mort.

5. Cf. ci-dessus, p. 174, n. 7.

6. Egbert Veen, médecin d'Amsterdam, beau-père de Guenellon.

7. Dans cet ouvrage, publié à Amsterdam en 1700, Le Clerc s'attaque à Jean Martianay, le savant bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur, qui dirigeait alors la publication d'une édition des œuvres de Saint-Jérôme ; il lui reproche surtout de laisser voir dans ses notes une connaissance insuffisante de l'antiquité hébraïque.

8. Valet de chambre de Locke.

si sûrement. Nous vous attendons avec impatience. Je suis avec un profond respect,

Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

Coste.

Lorsque Mr. Churchill pourra m'envoyer les ouvrages de Sydenham [1], je souhaiterois qu'il y joignit le *Dispensatory* de Londres, et une petite pharmacopée à porter dans la poche, dont il me semble que vous m'avez parlé. Je vous demande pardon encore un coup de la peine que je vous donne.

Ainsi se termine la correspondance de Coste avec Locke. On aura pu voir comment elle éclaire les circonstances dans lesquelles s'établit entre le philosophe britannique et son traducteur français l'étroite collaboration qui devait fournir un efficace instrument au rayonnement de la pensée de Locke en Europe dans la première moitié du XVIII[e] siècle.

Gabriel Bonno.

1. Thomas Sydenham (1624-1689), célèbre médecin anglais, auteur de nombreux ouvrages consacrés surtout aux maladies fébriles et inflammatoires. L'édition de ses œuvres complètes, *Opera universa*, publiée d'abord en 1685, avait été traduite en anglais en 1696.

CRÉBILLON FILS,

ses exils et ses rapports avec l'Angleterre.

Avec deux lettres inédites.

Le nom de Crébillon fils se trouve assez souvent évoqué dans des ouvrages sur la littérature du XVIII^e^ siècle. Pourtant, comme il n'existe aucune étude d'ensemble de sa vie et de ses œuvres, la plupart des références aux événements de sa vie demeurent imprécises, ou contradictoires [1]. Certaines étapes de sa vie sont toujours mal documentées, alors que sur ses rapports avec l'Angleterre on dispose d'une quantité de renseignements qui éclairent les années de sa carrière demeurées jusqu'ici dans l'ombre, et qui suggèrent que le rôle joué par Crébillon dans les relations franco-anglaises n'est pas négligeable.

Il serait utile d'abord d'élucider la question du séjour de Crébillon en Angleterre. Selon certains critiques, ce séjour aurait été volontaire, selon d'autres, le résultat d'un ordre d'exil. Si nous en croyons diverses études biographiques, Crébillon fut exilé à trois reprises : en 1734, en 1736 et en 1742. Nous possédons des preuves convaincantes de l'exil qui suivit la publication du *Sopha* en 1742. Paul Bonnefon a fait publier l'ordre d'exil et d'autres documents relatifs aux événements de cette année. Quant à l'exil de 1734, il est loin d'être sûr, alors que celui de 1736 semble une pure invention.

Jusqu'en 1734, le romancier avait occupé une place insignifiante, en marge du monde littéraire de son temps. Ami de Collé

1. Dans les ouvrages de référence les plus récents, les dates mêmes de la publication des romans de Crébillon sont fausses. On date, par exemple, *le Sopha* de 1740 (*Encyclopaedia Britannica*, 1946), de 1745 (*Nouveau Larousse Illustré*, *Cassel's Encyclopaedia of Literature*), et même de 1749 (Y. Le Hir dans les notes des *Liaisons dangereuses*, éd. Garnier) ; *le Sopha* parut en 1742. — Il n'est jusqu'à Ravaisson qui, dans ses *Archives de la Bastille*, t. XII, pp. 285-6, ne se trompe en attribuant une lettre, datée du 16 juin 1747, à Crébillon fils, bien que l'auteur de cette lettre fasse allusion à « sa qualité de censeur ». Le fils ne fut nommé censeur qu'en 1759, et la lettre est, bien entendu, de son père.

et de Piron, il avait gagné une vie précaire en fournissant au Théâtre des Italiens des parodies des opéras du jour [1]. Il collabora plus tard à des recueils de chansons burlesques composées et publiées par des sociétés mondaines qu'il fréquentait assidûment. Son esprit lui valut l'entrée à l' « Académie de ces Messieurs », société de jeunes nobles frivoles, ainsi que la participation au *Recueil de ces Messieurs* qui parut sous le nom du comte de Caylus [2]. Vers 1733, il assista également aux Dîners du Bout du Banc, offerts par Mlle Quinault, l'actrice, et appelés ainsi parce que même une place au bout de la table était très recherchée. Crébillon, tout comme Marivaux, Duclos et le comte de Caylus, concourut au recueil de chansons de la compagnie, intitulé *Les Étrennes de la Saint-Jean* [3]. C'est, sans doute, cette fréquentation du monde qui permit à Crébillon d'accumuler ses connaissances du milieu des petits-maîtres et des « caillettes », connaissances dont il tira parti dans son meilleur roman, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, et qui suffisent pour démentir la boutade aigrie de Mme du Deffand : « c'est un faquin qui n'a jamais vécu qu'avec des espèces [4] ».

Son premier roman, *Les Lettres de la marquise de M... au comte de R...*, paru en 1732 et bien accueilli à cause de son style « pur et délicat » [5], ne réussit guère à le sortir de l'obscurité, ni de la gêne matérielle. Voltaire, dans sa correspondance [6], présente une image apitoyante du « frère aîné de Rhadamiste et encore plus pauvre que son père », qui se voit refuser, à cause de sa jeunesse, l'hospitalité de Mme de Fontaine-Martel, l'excentrique protectrice des hommes de lettres d'un certain âge.

Crébillon devint enfin célèbre en 1734, lorsque les personnalités, les allusions satiriques à la Bulle et l'intrigue scabreuse de son conte oriental *L'Écumoire* le firent enfermer à Vincennes. Cette œuvre eut un gros succès : « ... On se l'arrache, et les Dames qui jurent de ne l'avoir pas lue, savent tout ce qui est dedans comme par inspiration [7]. » Les clefs circulèrent : « ... indépendamment de l'Écumoire où on a reconnu la Constitution, on a voulu y

1. Palissot, *Le Nécrologe des hommes célèbres de France*, t. XIII (1778), « Éloge de M. de Crébillon », pp. 4-8.
2. V. Fournel, *La Nouvelle Biographie Générale*, 1856, t. XII, pp. 399 et suiv., art. Crébillon.
3. A. Dinaux, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, 1867, t. I, p. 121.
4. Lettre à Walpole, 9 mars 1777, *Horace Walpole's Correspondence*, éd. Yale, 1939, t. VI, p. 415.
5. *Le Nouvelliste du Parnasse*, t. IV, p. 45, 3 mars 1732.
6. Lettre à Cideville, 29 mai 1732, *Corr.*, éd. Besterman, t. II, pp. 322-323.
7. Lettre du président Bouhier au marquis de Caumont, s. d., dans *Les Portefeuilles du Président Bouhier*, 1896, p. 319.

trouver les portraits de toute la cour [1] ». En la fée Concombre, on vit Mme du Maine, dans le grand-prêtre Saugrenutio, on aperçut l'évêque de Rennes.

Le coupable passa moins de temps à Vincennes que l'on n'escomptait et que, depuis, les critiques l'ont pensé. Même les huit à dix jours dont on a parlé sont trop longs. Écroué le 8 décembre 1734, il fut relâché dès le 13 [2], grâce à la duchesse douairière de Conti, dont le père Crébillon avait sans doute sollicité l'intervention. L'exila-t-on par la suite ? Théodore Besterman le prétend, mais sans indiquer la source de cette information [3]. Cependant, une lettre de Formont, datée du 23 décembre 1734, témoigne du fait que Crébillon ne s'était nullement assagi après son court séjour au donjon de Vincennes. Le haut rang de la dame qui était intervenue en sa faveur n'avait fait qu'accroître son impertinence et sa hardiesse :

> Crébillon est sorti de la Bastille où n'a été que quelques jours. Il a voulu tenir quelques discours agréables sur cela et hier mr Heraut le menacea s'il souffloit encor de le faire mestre pour 10 ans à st Lasare [4].

Donc, neuf jours après sa libération, Crébillon, toujours à Paris, se comportait d'une façon peu convenable à un auteur qui venait d'être exilé. Formont, d'ailleurs, ne fait aucune allusion à ce prétendu exil. Bonamy Dobrée, l'auteur d'une introduction au *Sopha*, se permet même de préciser la durée et le lieu de cet exil — « five years' exile from Paris which he spent at Sens [5] ». Tout ce qu'on peut répondre à cette affirmation par trop nette, vu le manque de documents à l'appui, c'est que Dobrée a confondu avec les événements de 1734 un séjour prolongé que Crébillon allait faire, d'après Grimm [6], en province à partir de 1750. Du reste, si le romancier vivait loin de Paris à cette époque, comment expliquer sa présence aux réunions de la société du Caveau, qui n'eurent lieu *dans la capitale* que jusqu'en 1739 ? [7]

En 1736, parut le troisième roman de Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*. Selon E. Loliée [8], ce livre entraîna un autre

1. Lettre de l'abbé Le Blanc au président Bouhier, 3 janvier 1735 ; cf. Ravaisson, *op. cit.*, t. XII, p. 167.
2. Voir le registre des détenus publié par J. Delort dans son *Histoire de la détention des philosophes et des gens de lettres à la Bastille et à Vincennes*, 1829, t. III, p. 262.
3. *Voltaire's Corr.*, t. IV, p. 2, n. 1.
4. *Ibid.*, t. III, p. 339.
5. *The Sofa*, Routledge, 1927, p. 8.
6. *Corr. litt.*, 1877, t. I, p. 457, 10 août 1750 ; t. II, p. 150, 19 juin 1754.
7. Rigoley de Juvigny, *Vie de Piron*, dans les *Œuvres complètes de Piron*, an VIII, t. I, p. 90.
8. « Censure et censeurs d'ancien régime. M. de Crébillon fils. » *Revue bleue*, 4e série, t. XVI, n° 24, 14 déc. 1901, p. 763.

exil. Loliée alla jusqu'à publier le texte de l'ordre d'exil. Or, cet ordre ne peut être qu'une fabrication, puisque Crébillon dédia le roman à son père et signa la dédicace, — ce qui prouve bien qu'il ne pensait pas avoir d'ennuis. Il n'en eut pas, car le censeur Duval, dans son approbation, datée du 14 décembre 1735, félicita l'auteur d'avoir écrit un roman où « les mœurs sont consultées ». Voilà donc encore un faux renseignement à ajouter à tant d'autres inexactitudes, exagérations et fausses déductions quant aux poursuites engagées contre ce scandaleux Crébillon fils, poursuites qui se résument en fin de compte à cinq jours de prison en 1734 et à trois mois d'exil en 1742.

Le voyage qu'il aurait fait en Angleterre a suscité non moins d'historiettes contradictoires et d'hypothèses invraisemblables. Les dates et les circonstances proposées par les critiques sont partout sensiblement différentes. On n'est d'accord que sur un point : Crébillon aurait été en Angleterre entre 1738 et1755 ! Pourtant, on ne s'est jamais posé la question, semble-t-il, de savoir si Crébillon a effectivement franchi la Manche.

Le premier à mentionner ce séjour est un biographe du XIX^e^ siècle, Fournel [1]. D'après lui, Crébillon aurait été exilé en 1750 environ, lorsque M^me^ de Pompadour prit en dégoût les indécences de ses romans. Il s'enfuit en Angleterre, revint à Sens et puis, après cinq ans d'absence, rentra à Paris, où sa persécutrice, pour le dédommager de son déplacement, le fit nommer censeur royal. L'objection que l'on peut faire à cette théorie, abstraction faite du rôle de la Pompadour [2], c'est que Crébillon fut exilé en 1742 [3] et nommé censeur en 1759 [4]. Cela n'écarte pas, certes, la possibilité pour Crébillon d'avoir gagné l'Angleterre en 1750. Nous y reviendrons.

Quelques années plus tard, le comte Arthaud de la Ferrière affirma que, durant l'exil dû au *Sopha*, Crébillon « en profita pour faire un voyage en Angleterre [5] ». La Ferrière eut l'occasion de consulter des manuscrits concernant Crébillon, qui se trouvaient à la Bibliothèque Impériale de Saint-Pétersbourg. D'après ces documents, Crébillon quitta Paris en 1742 sans prévenir son

1. *La Nouvelle Biographie Générale*, 1856, t. XII, art. CRÉBILLON. Cet article a servi de source à bien des esquisses de la vie du romancier.
2. La légende veut que ce fût elle qui ordonna l'exil de Crébillon à la suite de la publication du *Sopha*. Pourtant, en 1742, elle n'avait pas encore d'influence.
3. P. BONNEFON, « L'exil de Crébillon fils », dans *La Revue de Paris*, année V, n° 16, août 1898, pp. 848-860.
4. *Almanach Royal*, 1760, p. 369.
5. *Deux années de mission à Saint-Pétersbourg*. Manuscrits, lettres et documents historiques sortis de France en 1789. 1867, p. 221.

père, qui s'adressa au chancelier d'Aguesseau pour savoir où son fils s'était retiré :

> Le chancelier [continue La Ferrière] fit répondre [le 31 mai 1742] à Crébillon que son fils devait avoir passé en Angleterre [...] C'est sans doute à ce moment de sa vie que Crébillon fit la connaissance de Lord Chesterfield, avec lequel il entretint depuis une si longue et suivie correspondance [1].

L'emploi du verbe *devait* semble indiquer que le chancelier, malgré ses espions, n'avait pas d'informations très exactes sur le sort de Crébillon fils. Une autre source, une lettre du lieutenant de police Marville à Maurepas, confirme cette idée. Le chancelier, dit Marville, « le *croit* en Angleterre » [2]. Rappelons que Crébillon fut exilé pour trois mois à trente lieues de la capitale [3]. Encore qu'il n'en fût pas question dans la lettre de cachet, il devait bien savoir la durée de son exil, car il en parle à Marville dans la lettre qu'il lui adressa au terme des trois mois [4]. Les autorités, loin de sévir contre lui, le traitèrent avec beaucoup d'indulgence. [5] Il n'avait donc aucune raison de chercher un asile outre-Manche, même si, s'appuyant sur le cas de Voltaire en 1726, on suppose qu'il eût déjà des relations puissantes parmi les Anglais.

En fait, il en avait au moins une, Lord Chesterfield [6]. La Ferrière avait tort de penser que Crébillon fit la connaissance de ce Lord en Angleterre. Il avait déjà échangé des lettres avec lui dès avant son exil [7]. D'ailleurs, c'est justement cette correspondance qui exclut la possibilité de son séjour en Angleterre. On y apprend que Chesterfield avertit Crébillon de son intention d'aller prendre les eaux à Spa en Belgique. On sait cependant qu'il se ravisa et s'en alla à Bath au début de juin 1742. Crébillon n'en adressa pas moins sa réponse à Spa [8]. S'il s'était trouvé à cette époque

1. *Bulletin du Bibliophile*, avril-mai 1867, p. 205. — Deux autres critiques reproduisent cette théorie : A. Vitu, *Notice* au *Théâtre complet de Crébillon* (père), p. xix ; et M. Dutrait, *Étude sur la vie et le théâtre de Crébillon* (père), 1895, p. 72.

2. *Lettres de M. de Marville au ministre Maurepas*, éd. A. de Boislisle, 1896, t. I, p. 52 ; lettre 28, 21 mai 1742.

3. Voir P. Bonnefon, *op. cit.*, pp. 851-2. Même ce chiffre 30 a été transformé en 40 par J. G. Palache dans ses *Four Novelists of the Ancient Regime*, New York, 1926, p. 34 ; et en 50 par B. Dobrée dans son introduction à *The Sofa*, 1927, p. 10.

4. P. Bonnefon, *op. cit.*, p. 855.

5. A preuve, la façon dont elles négocièrent avec Crébillon fils par l'intermédiaire de l'avocat Sallé, son ami, et du duc de Duras, et dont elles accédèrnt à sa requête de recevoir l'exempt en particulier, pour éviter le scandale. Voir le rapport dressé par Sallé à l'intention du lieutenant de police, dans P. Bonnefon, *op. cit.*, pp. 852-3.

6. Il le rencontra dans le salon de M^me^ de Tencin lorsque Chesterfield était à Paris en octobre 1741. Voir W. Connely, *The True Chesterfield*, Londres, 1939, pp. 192-3.

Que Crébillon ait connu aussi Horace Walpole depuis 1739, comme le prétend P. Yvon dans sa thèse *Horace Walpole (1717-1797)*, Caen, 1924, pp. 54-5, cela reste douteux.

7. Voir la lettre à Chesterfield du 26 juillet 1742, dans *The Letters and Works of the Earl of Chesterfield* (éd. Lord Mahon), Londres, 1845-53, t. V, p. 415.

8. *Ibid.*

en Angleterre et en relation avec l'aristocrate anglais, il aurait su sans doute que Chesterfield n'avait pas quitté le pays. D'ailleurs, aucune de ces lettres de 1742 ne fait allusion au voyage de Crébillon en Angleterre.

Deux autres critiques, plus récents, se livrent à des hypothèses plus fantaisistes encore. Chaponnière, dans sa biographie de Piron [1], prétend que lorsque, au cours d'une des séances du Caveau, Crébillon disputa à son père la part qu'il avait prise à la création de ses tragédies et de son propre rejeton, le Caveau se désagrégea et Crébillon fils partit pour l'Angleterre. Il n'est pas surprenant que Chaponnière ne cite aucune source à l'appui de cette thèse remarquablement originale.

Dans une esquisse de la vie du romancier, Uzanne donne encore plus libre cours à son imagination. Crébillon se serait expatrié en 1750 après la mort de son petit-fils : « Ce fut un grand chagrin pour lui, et nous le voyons dès lors quitter Paris, parcourir l'Angleterre... [2] » Non, nous ne le voyons pas du tout. Est-il probable qu'il quitte sa femme tout de suite après la mort de leur enfant unique, pour aller épuiser son chagrin à l'étranger ?

Voilà comment tout un petit mythe se crée à partir d'une remarque de Fournel et d'une supposition de La Ferrière, un mythe censé d'autant plus utile qu'il explique, pense-t-on, les amitiés anglaises de Crébillon. Pourtant cette explication est oiseuse ; Crébillon ne se lia d'amitié qu'avec des Anglais qui voyageaient en France, dont aucun n'affirme l'avoir rencontré en Angleterre.

Cependant, si Crébillon fils ne mit jamais le pied sur le sol britannique, ses relations avec les Anglais furent nombreuses. On connaît son curieux mariage avec une Anglaise, Henriette-Marie Stafford Howard, parente des ducs de Norfolk, — « on a appelé cette union la continuation des *Égarements du cœur et de l'esprit* », dit Grimm [3]. On a raison de se méfier de la légende d'après laquelle elle lut un roman de son futur époux, s'éprit de lui et vint à Paris lui offrir sa main et sa fortune [4]. En réalité, elle naquit en 1711 à Saint-Germain-en-Laye, dans le milieu des émigrés jacobites [5].

1. *Alexis Piron. Sa vie et ses œuvres*, Genève, 1910, p. 55.
2. O. Uzanne. *Contes dialogués de Crébillon fils : notice bio-bibliographique*, Paris, 1879, p. LIII. (M. de Montifaud présente le même récit dans sa *Notice* au *Hasard au coin du feu*, Bruxelles-Paris, 1880, p. LX). Ailleurs, Uzanne déclare qu'à cette même époque où Crébillon était loin de Paris, il fonda le Caveau — à Paris. Le Caveau fut fondé, en réalité, en 1733.
3. *Correspondance littéraire*, Paris, 1877, t. I, p. 174.
4. Voir, entre autres, Grimm, *op. cit.*, t. XI, pp. 480-1.
5. *Jacobite Extracts from the Parochial Register of St. Germain-en-Laye*, éd. C. E. Lart,

Quand Crébillon fit publier son roman *Les Heureux orphelins* en 1754, les mauvaises langues murmurèrent que sa femme en était l'auteur [1]. On a déjà signalé que cette œuvre est une traduction d'un roman anglais, les *Fortunate Foundlings* d'Eliza Haywood [2]. Ce fut sans doute la femme de Crébillon qui s'occupa de la traduction, puisque Crébillon ne semble pas avoir connu l'anglais [3].

Une anecdote relative aux rapports de Crébillon avec l'Angleterre prétend que pendant ses fiançailles avec M^lle^ Stafford — Collé préféra les appeler « fornication pure et simple » [4] — il reçut un billet doux de cette vieille extravagante Lady Mary Wortley Montague, « to offer to take him into her keeping ». Il hésita, s'excusa, — et Lady Mary de se consoler auprès d'un jeune officier. Cette histoire [5], typique des calomnies qui accablaient Crébillon, n'est rien de plus qu'une fabrication malicieuse, puisque Lady Mary avait quitté Paris plusieurs années avant l'époque en question [6].

La foule d'anecdotes qui circulaient sur le compte de Crébillon témoigne de son succès en France. Sa vogue se propagea vite en Angleterre. Le fait qu'on retraduisit en anglais ses *Heureux orphelins* en témoigne déjà [7]. *Les Lettres de la marquise M...* (1732) eurent 4 éditions en anglais, autant qu'en français ; *L'Écumoire*, 3 impressions, et *Les Égarements* furent aussi traduits. Quant au *Sopha* (1742), si nous en croyons l'édition anglaise de 1801, il fut réimprimé en Angleterre 18 fois au cours du XVIII^e^ siècle. Parmi les célébrités qui louaient ses œuvres, on distingue Chesterfield, Walpole, Gray, Fielding, Garrick et Sterne. Le premier alla jusqu'à les recommander à son fils : « He is a fine painter, and a pleasing writer ; his characters are admirable and his reflexions just. » [8] Ces admirateurs ne cessèrent pas de rendre hommage à Crébillon, même longtemps après la fin de sa vogue en France. Pour sa part, Crébillon ne négligea pas de tirer profit de leur admiration et d'exploiter ainsi ses amitiés anglaises.

Londres, 1912, t. II, p. 128, à la date du 9 décembre 1711. Lors de son mariage en 1748, elle déclara avoir 34 ans. Elle en avait 37.

1. Grimm, *op. cit.*, t. II, pp. 149-151.
2. H. S. Hughes, « Notes on Eighteenth Century Fictional translations », dans *Modern Philology* (Chicago), t. XVII, n° 4, août 1919, pp. 49-55.
3. Voir une lettre de Hume à l'abbé Morellet du 10 juillet 1769, dans les *Letters of David Hume*, éd. J. Y. T. Greig, Oxford, 1932, t. II, p. 206.
4. *Journal et mémoires*, Paris, 1868, t. I, p. 124.
5. H. Walpole, *Paris Journals*, le 5 décembre 1765, dans *Horace Walpole's Correspondence*, ed. Yale, Londres, 1939, t. VII, p. 281.
6. R. Halsband, *Life of Lady Mary Wortley Montagu*, Oxford, 1956, pp. 180-1.
7. *The Happy Orphans*, 1758, troisième version de ce roman.
8. *The Letters... of Chesterfield*, t. II, p. 133. Voir aussi t. II, pp. 70-1.

Il fit la connaissance de Lord Chesterfield en octobre 1741, au plus fort de sa vogue [1]. Les manuscrits du *Sopha*, qui circulaient depuis cinq ans, commençaient à lui attirer des ennuis. Le puissant Anglais lui vint en aide ; et Crébillon se servit peut-être de son influence pour apaiser momentanément les autorités [2]. Dès la publication du roman, au début de 1742, Crébillon répondit à l'offre de son protecteur en lui envoyant 300 exemplaires, que Chesterfield fit vendre aux enchères chez White's, club célèbre de St. James' Street [3]. Chesterfield ne put empêcher l'exil de Crébillon, qui eut lieu peu après, mais il renouvela ses offres, cette fois, sans doute, d'ordre pécuniaire [4].

Le mélancolique Gray s'égayait à lire les romans de Crébillon. Accueilli par celui-ci en France en 1739, Gray ne tarda pas à envoyer les *Lettres de la marquise M...* à son ami West [5], qui pleura sur leur conclusion « trop tragique » [6] ! Un peu plus tard, c'est le tour du *Sopha*, qu'il expédie à un autre ami [7]. Quant à lui, il se croyait au Paradis en lisant ces œuvres :

> Now as the paradisiacal pleasures of the Mahometans consist in playing upon the flute and lying with Houris, be mine to read eternal new romances of Marivaux and Crébillon [8].

Son compagnon de voyage en 1739, Horace Walpole, vouait un véritable culte à Crébillon, au grand étonnement de M^me^ du Deffand, qui qualifia son enthousiasme de « folie » [9]. Il trouva *Le Sopha* « admirable », sous certaines réserves [10], et se plaignit, dès son retour en France en 1765, que Crébillon fût passé de mode, chassé par Marivaux :

> I thought that we were fallen, but they [les Français] are ten times lower. [...] Petit-maîtres [*sic*] are obsolete... *Tout le monde est philosophe.* [11]

Ce culte poussa Walpole jusqu'à vouloir se procurer le portrait de Crébillon. Il en commanda un à Liotard, et Crébillon consentit

1. M. Maty, *Memoirs of Lord Chesterfield*, Londres, 1777, pp. 100-2.
2. Voir aussi la lettre de Crébillon à Chesterfield du 23 février 1742, *The Letters... of Chesterfield*, t. V, p. 412.
3. Lettre de Walpole à Mann du 9 février 1742, *The Letters of Horace Walpole*, éd. P. Cunningham, Londres, 1857, t. I, p. 129.
4. Lettre de Crébillon à Chesterfield du 26 juillet 1742, *The Letters... of Chesterfield*, t. V, p. 415.
5. Lettre à Richard West du 22 mai 1739, *The Works of Thomas Gray*, éd. E. Gosse, Londres, 1903, t. II, p. 27.
6. Lettre de West à Walpole du 21 juin 1739, *The Letters of Horace Walpole*, 1857, t. I, p. 23.
7. Lettre à John Chute de juillet 1745, *The Works of Thomas Gray*, t. II, p. 128.
8. Lettre à West d'avril 1742, *ibid.*, t. II, p. 107.
9. Lettre à Walpole du 23 mars 1777 dans *Horace Walpole's Correspondence*, t. VI, p. 423.
10. Lettre à Mann du 9 février 1742, *The Letters of Horace Walpole*, t. I, p. 129.
11. Lettre à Gray du 19 novembre 1765, *ibid.*, t. IV, p. 436.

à poser. Pourtant, une fois le portrait achevé, Crébillon en demanda une copie pour lui, — « neither more or less — s'exclama le commissionnaire de Walpole — than asking 16 guineas for a sitting [1] ». Walpole opposa une fin de non-recevoir à cette requête ; Crébillon garda le portrait, ou, pour citer les termes de Walpole, il eut « the foolish dirtiness to keep it » [2]. Cependant, la dupe ne cessa pas d'admirer son « auteur préféré », ni de le fréquenter à chacun de ses voyages en France [3].

Il était naturel que Sterne prît plaisir aux contes de Crébillon. C'était une âme sœur. « Avant d'écrire, — disait-il, — j'avais lu Rabelais et Crébillon. » [4] Dans le *Sentimental Journey*, l'auteur fait la connaissance de la femme de chambre de M^me^ R. quand elle vient acheter *Les Égarements du cœur et de l'esprit* pour sa dévote maîtresse : « And what have you to do, my dear, said I, with the *Wanderings of the Heart*, who scarce know yet you have one... » [5] A Paris, Crébillon aurait introduit Sterne, ainsi que Garrick et Wilkes, dans la société de bons viveurs, dont Helvétius et Marmontel, qui dînaient régulièrement chez Pelletier, le fermier général [6]. Les deux auteurs conclurent même un accord en vue d'exploiter réciproquement les aspects les moins salubres de leurs œuvres. Crébillon devait écrire un libelle contre les indécences de *Tristram Shandy*, tandis que Sterne était tenu de faire le même genre de publicité ingénieuse en faveur de son associé, — « ... the copy to be sold and the money equally divided. This is good Swiss policy [7]. » Cette entente par trop cordiale n'aboutit à rien. Crébillon consola Sterne en s'abonnant à ses *Sermons* [8].

Hume fut si ému par les romans de Crébillon qu'il faufila *L'Écumoire* dans les augustes locaux de l'Advocates' Library d'Edimbourg, dont il était en 1754 le directeur. Les conservateurs, pour lui nuire, exigèrent la suppression de cet « indecent book... unworthy of a place in a learned library [9] ». Hume protesta que

1. Lettre à Mann du 27 juillet 1752, *ibid.*, t. II, pp. 294-5.
2. Lettre à Mann du 4 mars 1753, *ibid.*, t. II, p. 324. — Ce portrait, dont Uzanne, dans son iconographie de Crébillon fils, ignore l'existence (*op. cit.*, p. XXXII), est perdu. Voir E. Humbert, A. Revillion et J. W. R. Tilanus, *La Vie et les Œuvres de Jean Etienne Liotard, 1702-1789*, 1897, p. 207.
3. *Paris Journals* dans *Horace Walpole's Correspondence*, t. VII, p. 287, 20 décembre 1765 : il alla le voir accompagné de Hume ; t. VII, p. 326, 28 août 1769 : il dîna avec lui, en compagnie de quelques lords.
4. Cité par V. Fournel, *op. cit.*
5. *Sterne's Works*, Londres, 1843, pp. 438-9.
6. A. Dinaux, *Les sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, 1867, t. II, pp. 121-2.
7. Lettre à Garrick du 10 avril 1762, Sterne's *Works*, p. 756.
8. W. L. Cross, *The Life and Times of Laurence Sterne*, Yale U. P., 1925, t. II, p. 55. Voltaire et Diderot s'abonnèrent également !
9. E. C. Mossner, *The Life of David Hume*, Londres, 1954, p. 253.

« if all worse than... Crébillon be expelled, I shall engage a couple of porters will do the office [1] ». Néanmoins, ses ennemis remportèrent la victoire, et il fallait dès lors obtenir leur autorisation avant de commander des livres.

Hume rencontra le responsable de ce contretemps dans le salon de Mme Dupré de Saint-Maur, où se réunissaient, entre autres, de Brosses, Turgot et Helvétius [2]. Les rapports de cette paire d'amis si mal assortis durent être assez étroits, car en 1768 le romancier dédia au philosophe ses *Lettres de la Duchesse*. Il en expédia plusieurs centaines d'exemplaires à Londres, pour les faire mettre en vente au même moment qu'à Paris. Dans une lettre à Hume, il cherche à justifier l'absurdité qu'il semble y avoir à dédier des lettres galantes à un philosophe : Hume a prouvé « qu'il n'y a rien dont le sage ne puisse tirer profit [3] » ; mais il n'est pas difficile de deviner qui en tirera le plus de profit. Le prestige de Crébillon baissait en France ; celui de Hume le relèverait un peu peut-être. Hume ne manqua pas de goûter le compliment, mais n'y répondit pas, prétextant l'insuffisance de ses connaissances de la langue française [4].

Crébillon n'hésita pas à mettre à contribution jusqu'aux personnalités politiques. John Wilkes, exilé de son côté, fit plusieurs séjours en France, entre 1763 et 1767. Dans sa correspondance, conservée au British Museum, il existe deux lettres inédites que Crébillon lui adressa en 1763 et en 1768 [5]. Dans la première, Crébillon sollicite l'intervention de l'Anglais dans une affaire d'argent, concernant sans doute, ses droits d'auteur en Angleterre. Ses plaintives demandes de protection contre « les rapines des gens avec qui j'ay affaire », contre « l'inhumanité avec laquelle j'ay été traité » et « les autres friponneries que mon inexpérience ne me permet pas d'y remarquer » font songer à certaines lettres de Voltaire.

1. Lettre à Robert Dundas dans *The Letters of David Hume*, t. I, p. 210.

2. J. Y. T. Greig, *David Hume*, Londres, 1931, pp. 256-7. Voir aussi la lettre de John Stewart à Hume du 1er mars 1759, *Letters of David Hume*, t. II, p. 348.

3. Lettre de Crébillon à Hume du 23 novembre 1768, dans *Letters of Eminent Persons addressed to David Hume* (éd. J. H. Burton), Edimburgh, 1849, pp. 306-7. L'éditeur s'est trompé sur la date de cette lettre dont l'original se trouve à la Royal Society d'Edimbourg.

4. Lettre de Hume à l'abbé Morellet du 10 juillet 1769, *Letters of David Hume* (éd. Greig), t. II, p. 206 : « Are you acquainted with Crébillon ! I am ashamed to mention his name. He sent me over his last work, with a very obliging letter : but as I must write him in French, I have never answered him. If all the English were as impertinent as I am, the Abbé Galiani would have reason to abuse us. »

5. *General Correspondence of John Wilkes* (manuscrits), cote 30867, t. I, p. 217 ; cote 30870, t. IV, p. 79. Ces deux lettres ne sont pas reproduites dans *The Correspondence of the late John Wilkes*, etc., 1805, 5 t. — Elmsly, mentionné dans la seconde lettre, qui était libraire à Londres, Southampton Street, fut chargé de la publication en Angleterre des *Lettres Athéniennes* (1771).

Le même jour où il annonce la dédicace des *Lettres de la Duchesse* à Hume, il adresse une autre lettre à Wilkes pour lui promettre un exemplaire de son roman. Cette annonce publicitaire contient la justification d'usage de son œuvre nouvelle. Il n'y a pas jusqu'à la fille de Wilkes qui ne puisse la lire sans risque ! Cette lettre présente un intérêt particulier pour ceux qui étudient Crébillon, puisque, parmi le petit nombre de ses lettres conservées, — nous n'en avons trouvé que dix-sept — c'est une des rares où, sur un ton caractéristique, mi-badin, mi-sérieux, il se permette des réflexions sur son œuvre de romancier.

Ces deux lettres, reproduites ci-dessous, et les autres témoignages que nous venons de citer, contribuent quelque peu à préciser notre connaissance des relations franco-anglaises au XVIII^e siècle, aussi bien que celle de la vie et du caractère d'un auteur moins connu qu'il ne mérite.

Crébillon fils à John Wilkes.

Monsieur,

Près de quitter les délices de Paris, je ne suis surpris ny que vous en usiez, ni même que vous en abusiez, si faire se peut. J'étais venu de la campagne pour avoir l'honneur de vous voir : si j'étais mon maitre, je n'y retournerois pas sans vous avoir vû ; mais je me suis engagé avec les personnes qui m'ont amené icy ; et ne peux par conséquent, dispôser de moy, comme je le voudrois On me promit de me renvoyer icy demain ; mais en supposant qu'on me tînt parole, il seroit peu sûr qu'à la veille de votre départ, j'eusse le bonheur de vous trouver chez vous. Dans cette incertitude, je prends le parti de vous envoyer les lettres, et le mémoire que j'ay recus de Londres, au sujet de l'affaire dont j'ay eu l'honneur de vous parler. Je ne puis vous exprimer, monsieur, l'obligation que je vous auray, de vouloir bien me protéger contre les vexations, et les rapines des gens à qui j'ay affaire. En jettant les yeux sur le mémoire cy-joint, vous verrez encore mieux que moi-même avec quelle inhumanité j'ay été traité. Je vous crois plus en état que personne, de me faire rendre justice ; et je me flatte que vous voudrez bien m'aider de vos lumières, et de votre crédit. Vous verrez en lisant le mémoire, qu'on me retient deux cent quinze livres sterlings [*sic*] que j'aurois dû toucher pour courir après autant, qu'il est douteux que je retrouve jamais : vous y trouverez vraisemblablement d'autres friponneries que mon inexpérience dans les affaires ne me permît pas d'y remarquer, ou que, peut-être, elle le fait soupçonner à tort. Quoyqu'il en soit, je vous laisse le maitre de tout : trop heureux si je pouvois vous rendre dans ma patrie, les services que j'ôse attendre de vous dans la vôtre ; et vous prouver tous les sentiments avec lesquels j'ay l'honneur d'être, et plus que personne

Monsieur

Votre très humble, et très obéissant serviteur

CRÉBILLON.

à Paris, ce vendredi 17 septembre 1763.

To John Wilkes, esquir [*sic*], London.

Monsieur,

Je ne scais si vous vous souvenez de m'avoir entendu parler d'un livre que je faisais : eh bien ! c'est qu'il est fait. J'ai prié M. Elmsly, libraire à qui j'en adressai quelques centaines, de vous l'envoyer, ou de vous le remettre luy même. J'ignore, de ces deux partis, lequel il prendra ; mais, pourvû que vous l'ayez, cela m'est bien égal ; et je ne doute point que, sur cela, vous ne pensiez comme moy. Je vous fais, peut-être, un fort mauvais présent : il est question d'une femme raisonnable : il est possible qu'un être de cette espèce, n'anime pas plus un livre, que d'ordinaire il n'anime les sens. En tout cas, c'est, en ce genre, mon coup d'essay : mais, entre nous, c'est pour n'y pas revenir : car l'amant, et la vertu ont bien de la peine à tenir ensemble ; et l'historien de leurs contradictions n'en a pas moins à s'en tirer : aussi, crois-je très fermement que je ne me remettray point dans ces embarras là. Nos petites maitresses vont, je crains, faire une belle moüe, tant à l'auteur, qu'à l'ouvrage : car, sur mon nom, elles ne douteront point qu'elles ne trouvent du scandale, des mœurs déréglées, des situations ! mais, croyez-vous, de bonne foy, que je puisse après une équippée de cette sorte là, me montrer bien en sûreté. « *Une femme vertüeuse ! ah ! l'horreur ! mais,* diront elles, *qu'est ce que l'on peut faire de cela ?* » Assez peu de chose, à ce qu'il m'a paru, ce qui me console, c'est que vos modestes anglaises en penseront comme les honnêtes femmes de mon pays. J'ay vû, à vous parler vray, ces dernières tout en me loüant, baâiller [*sic*] un peu ; mais les autres me le pâsseront peut-être, mieux, ne fut-ce qu'à cause de la nouveauté : ah ca ! monsieur, je sens bien qu'il serait très inutile de vous prier, de ne pas vous ennuyer ; mais je ne crois pas déplacé de vous prier de vous ennuyer, comme nous disons, à Muchepot : c'est à dire de vouloir bien n'en faire la confidence à âme qui vive, du moins, jusques à ce que M. Elmsly se soit débarassé de sa pacotille. Après cela, vous êtes bien le maitre. Je serais, cependant, fort aise qu'il fût de votre goût : car je ne suis pas devenu assez bête, pour que vous plaire, ou ne vous plaire pas, puisse m'être chôse indifférente. Si mademoiselle votre fille le lit (car au moins il est si décent ce livre qu'elle le peut) je seray bien flatté que s'il me rappelle à son souvenir, ce ne soît pas tout à fait en mal. C'est avec très grand plaisir, que je saisis cette occasion de vous renouveller les assurances de tous les sentiments avec lesquels j'ay l'honneur d'être

Monsieur

Votre très humble, et très obéissant serviteur

Crébillon.

à Paris 23 novembre 1768.

Douglas A. Day.

DIDEROT
ET SES « DEUX PETITS ALLEMANDS »

Au cours de l'automne 1761, Diderot fit la connaissance de « deux petits Allemands », avec lesquels il sympathisa d'emblée [1]. « Ce sont deux enfants tout à fait aimables et bien élevés », écrivait-il à Sophie Volland le 28 septembre : si aimables même qu'ils avaient, à sa demande, traduit en deux ou trois jours la *Miss Sara Sampson* de Lessing. Il devait les revoir quelques semaines plus tard, dans leur auberge, où ils firent ensemble un repas détestable, mais d'une gaieté cordiale, s'il faut en croire la lettre à Sophie du 25 octobre, qui nous révèle également leur nom.

Le cadet de ces « deux enfants » avait, en réalité, près de vingt-quatre ans au moment de cette rencontre, puisqu'il était né le 27 décembre 1737, à Strasbourg. Descendant d'une famille de patriciens protestants alsaciens, Louis-Henri Nicolay avait étudié le droit à l'Université de sa ville natale, qu'il quitta en 1760 pour séjourner quelque temps à Paris, en compagnie de son ami La Fermière. Il appartenait depuis le mois de mai 1761 au secrétariat du prince Dimitri Galitzin, ambassadeur de Russie, grand ami et protecteur de Diderot.

On a tout lieu de supposer que c'est le prince qui mit l'écrivain en rapport avec les deux jeunes débutants. Nicolay et La Fermière, en effet, se piquaient de taquiner les Muses, le premier en vers allemands, le second en vers français. Nicolay venait même de publier, en 1760, un premier recueil de *Elegien und Briefe*. Les jeunes gens s'empressèrent naturellement de soumettre à leur illustre aîné certaines de leurs récentes productions, mais avec une modestie et une estime réciproque qui frappèrent Diderot, habitué à des pratiques toutes différentes par sa longue

1. Cf. notre *Diderot en Allemagne*, pp. 14-15.

expérience des milieux littéraires parisiens. « Ils me récitèrent quelques-uns de leurs ouvrages. Il falloit voir quel plaisir ils avoient à se préférer l'un à l'autre : « Cette pièce est charmante. — Eh non, mon ami ; c'est celle que vous avez écrite sur tel sujet qu'il faut entendre pour être dégoûté de la mienne. Dites-nous-la... [1] »

Peu de temps après, Nicolay, toujours dans la suite de l'ambassadeur de Russie, quittait Paris pour Vienne d'où il écrivit à d'Alembert pour le prier de le rappeler au bon souvenir de Diderot, ajoutant : « Je regarderai comme le plus heureux de ma vie le moment qui me ramènera vers lui. » [2]

Diderot ne devait pourtant plus revoir ses amis d'un soir, ces « deux jeunes hommes pleins d'innocence, d'esprit et de candeur ». Du moins ne les revit-il plus en France, puisque l'un et l'autre firent carrière en Russie. Nicolay fut chargé, en 1769, de l'éducation du Grand Duc Paul Petrovitch dont il ne devait plus quitter le service. Anobli en 1782, il fut nommé conseiller d'État lorsqu'en 1796, Paul succéda à Catherine II, et fut élevé ensuite au rang de conseiller secret et de membre du cabinet du Tzar. Il prit sa retraite en 1801, après l'assassinat de Paul Ier, et passa les dernières années de sa vie dans son château de Mon Repos, en Carélie [3].

La Fermière, sans atteindre à de si hautes dignités, poursuivit une carrière assez analogue à celle de son ami. Entré, lui aussi, au service du Grand Duc, il fit son ascension sous l'égide du comte Panin et nous retrouverons son nom à trois reprises sous la plume de Diderot dans sa correspondance avec Falconet. C'est l'époque où le « philosophe » s'est fait, à Paris, le pourvoyeur des collections d'art et des bibliothèques russes et où il s'apprête à racheter, pour le compte du Grand Duc, la bibliothèque Gaignat, comme il acquerra plus tard, pour le compte de Catherine, la riche collection Thiers. Il écrit, en mai 1768, à Falconet :

> Si vous revoyez M. de la Fermière, saluez-le de ma part, dites-lui que je conserve pour lui tous les sentiments qu'il m'a inspirés et que j'attends de pied ferme toutes ses commissions. La belle occasion que le décès de Gaignat pour enrichir la bibliothèque du grand-duc ! (A. T., t. XVIII, p. 260).

Peu de temps après, il se prend à évoquer la touchante amitié de ses deux commensaux de 1761 :

1. *Correspondance*, éd. Georges Roth, t. III, pp. 347-348.
2. *Id.*, t. IV, p. 222.
3. Pour sa biographie et ses œuvres, cf. l'article de Wilhelm Bode dans l'*Allgemeine Deutsche Biographie*, t. XXIII, pp. 631-632 et le *Deutsches Literatur-Lexikon* de W. Kosch, *ad verbum*.

Je ne sais lequel j'aurais aimé le plus... M. de la Fermière a du jugement, de la raison, de la fermeté. M. de Nicolay, lui, a reçu de la sensibilité et de la douceur. Ils ont tous deux de l'urbanité et des connaissances. Mais M. de la Fermière appartient à M. Panin et au Grand-Duc ; vous appartenez, vous, au général Betzky et à l'impératrice. Voilà des positions qui vous engagent réciproquement à la plus grande circonspection (6 septembre 1768, A. T., t. XVIII, p. 282).

Ces allusions discrètes, suivies de conseils assez énigmatiques, suffiraient à montrer combien Diderot était au fait des oppositions de clans et d'intérêts qui divisaient la cour de Russie [1]. Cette absence d'illusions a pu motiver, en partie du moins, son enthousiasme mitigé à entreprendre le grand voyage de Saint-Pétersbourg, auquel il devait finir par se résigner en 1773.

Fonctionnaires, puis hauts dignitaires russes, comme tant d'intellectuels allemands et français sans débouchés dans leur pays, Nicolay et Fermière n'en étaient pas moins restés fidèles à leurs goûts de jeunesse et à l'appel des belles-lettres. Nicolay s'est même taillé, dans l'histoire des lettres allemandes, une petite place dans le sillage de Wieland. Son œuvre, plus copieuse que réellement variée, s'inscrit dans les genres poétiques à la mode : élégies, épîtres, fables, contes en vers à la manière de l'Arioste, ou prolonge le succès européen du conte moral, comme dans l'apologue oriental de *La Beauté* (*Das Schoene. Erzählung einem Prinzen gewidmet*) qui connut un instant la vogue et que La Fermière traduisit en français. Il rassembla, à la fin du siècle, ces productions éparses dans une grande édition complète qui parut, en huit forts volumes, de 1792 à 1810, chez l'éditeur berlinois Friedrich Nicolaï. — L'œuvre de La Fermière tient, au contraire, en un seul volume de vers français, édité en 1775 à Paris, chez le libraire Lacombe, rue Christine, sous le titre *Fables et Contes dédiés à S. A. Imp. Mgr le Grand Duc de toutes les Russies*. Ce petit volume ne paraît pas avoir suscité beaucoup d'échos en France.

Nos deux fabulistes avaient eu à cœur de reprendre, dans la version définitive de leurs œuvres, les petites fables dont Diderot avait eu jadis la primeur, au moment de leurs années de jeunesse impécunieuse. Ces récits, Diderot nous en a conservé la teneur et leur sujet paraît l'avoir intéressé bien au-delà d'une approbation de simple politesse ou de cette bienveillance qu'il témoignait à quiconque l'approchait. Il les résume en ces termes dans la lettre à Sophie du 25 octobre 1761 :

1. L'hostilité du prince héritier à sa mère était notoire.

Le plus jeune, qui s'appelle Nicolaï, nous récita la fable suivante : « Sur la fin de l'été, les fourmis, les plus laborieuses du canton, avoient rempli leurs magasins. Elles regardoient leurs provisions avec des yeux satisfaits, lorsque tout à coup le ciel s'obscurcit de nuages, et il tombe sur la terre un déluge d'eaux qui disperse tous les grains amassés à si grande peine, et qui noye une partie du petit peuple. Celles qui restoient, poussant leurs plaintes vers le ciel, disoient, en demandant raison de cet orage : « Pourquoi ce déluge ? A quoi servent ces eaux ? » ; et cependant que ces fourmis se plaignoient, Marc-Aurèle et toute son armée mouroient de soif dans un désert. »

Méditez cela, mes amies.

L'autre, qui s'appelle Mr de La Fermière, nous dit qu'un père avoit un enfant. Il avoit tout fait pour le rendre heureux ; mais il s'apercevoit bien que tous ses soins seroient inutiles, si le ciel ne les secondoit en écartant les circonstances malheureuses. Il alla au temple. Il s'adressa aux dieux. Il les pria sur son enfant. « Dieux, leur dit-il, j'ai fait tout ce que je pouvois ; l'enfant a fait tout ce qu'il pouvoit ; remplissez aussi votre fonction. »

Les dieux lui répondirent : « Homme, retourne chez toi ; nous t'avons entendu. Ton fils et toi, vous jouirez du plus grand bonheur que les mortels puissent se promettre. » Ce père bien satisfait s'en retourne. Il trouve son fils mort ; et il tombe mort sur son fils. Il faut que la vie soit en effet une mauvaise chose : car cette prière, j'en devinai la fin, et je ne l'ai presque récitée à personne qui n'en ait deviné la fin comme moi.

Voyons ce que sont devenues les anecdotes de 1761 et ouvrons tout d'abord le recueil français de La Fermière (1775). — *Les Fourmis*, fable XI du Livre I[er], p. 23, s'y présente sous la forme que voici :

Les Fourmis, prudentes et sages,
Avoient pourvu leur magasin
De tout le grain
Qu'il leur falloit pour leurs ménages,
Et l'édifice étoit presque à sa fin,
Lorsqu'un impétueux orage
Vint soudain gâter tout l'ouvrage
Qui n'étoit point encore muni contre ces coups.
Quel désordre dans la nature !
Tout dans cet Univers est sans dessus-dessous !
Pourquoi, bon Dieu ! pourquoi pleuvoir outre mesure ?
S'écrioit le Peuple fourmi.

Cependant cette pluie, à ses yeux si cruelle,
Sauvoit le camp de Marc-Aurelle,
Qui dans le désert ennemi,
Où l'avoit attiré le Marcoman rebelle,
Alloit périr de soif sans elle.

La seconde fable a pris pour titre *La Vertu récompensée*, avec une dédicace *A mon ami P**** (Livre III, fable III, pp. 115-116) :

Toi, dont le sort m'a séparé,
Vers qui mon cœur vole sans cesse,
Ami, c'est à toi que j'adresse
Ces vers que tu m'as inspiré.
Lorsque sur ta lyre sublime
Tu les chantois à ta Sélime,

Hélas ! cher ami, pensois-tu
Qu'elle iroit sitôt elle-même
Jouir de ce bonheur suprême
Que tu promets à la Vertu.

Un bon Vieillard, au pied du Sanctuaire,
Faisoit à Dieu cette prière :
« Mon Dieu ! je n'ai qu'un fils, tendre objet de mes vœux.
« J'ai pris soin jusqu'ici d'élever sa jeunesse :
« Mes travaux sont payés, mon fils est vertueux.
« Daigne, mon Dieu, couronner sa sagesse,
« Et des Mortels qu'il soit le plus heureux !
Il dit. Sa voix pénètre jusqu'aux Cieux ;
Sous ses genoux il sent trembler la terre,
Il voit s'ouvrir le Sanctuaire,
Et dans un cercle radieux
Un Esprit de lumière
Apparoit à ses yeux.
L'Etre éclatant vers lui s'avance :
Vos vœux, dit-il, ont touché l'Éternel ;
Votre fils, vous, demain, au pied de cet autel,
Venez de vos vertus chercher la récompense.

Le saint Vieillard passe en prière
Le reste de ce jour et la nuit toute entière.
Le lendemain, d'un pas pressé,
Il marche vers le Sanctuaire,
Où son fils l'avoit devancé.
Il le trouve étendu par terre :
Il étoit mort. Au même instant
Le Vieillard tombe, et meurt en l'embrassant.

A la différence de son ami, Nicolay n'a traité qu'un seul des deux thèmes, celui-là même que Diderot avait entendu de sa bouche. *Die Ameisen* est devenu la fable XXVI du tome Ier de ses *Œuvres complètes* [1], mais le développement et la signification du morceau sont les mêmes que chez La Fermière :

Ein Ameishügel, hoch und breit,
Stand durch der Bürger Ämsigkeit
Zur festen Stadt emporgethürmet,
Nur lagen Eier und Getreid
Im Sonnenschein noch unbeschirmet.
Ein Sturm entsteht. Der Wolken Flut
Zerschwemmt den Bau, ersäuft die Brut.
Gleich läszt das kleine Volk sich hören :
O Zeus ! den wir umsonst verehren,
Du brichst die Ordnung der Natur,
Um selber deine Kreatur,
Um ganze Völker zu zerstören !

1. *Vermischte Gedichte und Prosaische Schriften* von Herrn Ludwig Heinrich von Nicolay. Berlin und Stettin, bei Friedrich Nicolai, Erster Theil, *Fabeln und Erzählungen*, 1792, nº XXVI, p. 78.

Zeus schwieg, und rettete den weisen Antonin,
Der, eingeschlossen von Barbaren,
An diesem dürren Ort, mit seinen Schaaren
Bereits des Durstes Opfer schien.

L'histoire des *Fourmis* allait toutefois connaître un nouvel avatar, français cette fois, et sous la plume d'un autre ami de Diderot, Pierre Legier. Ainsi s'achèvera le cheminement inattendu de la modeste fable partie de Strasbourg et qui, de Paris à Vienne, de Vienne à Saint-Pétersbourg, de Saint-Pétersbourg à Berlin et de là à Paris, illustre à sa façon le cosmopolitisme intellectuel de ce siècle à la fois européen et français.

Nous ne savons à peu près rien de Pierre Legier, si ce n'est ce que Diderot lui-même en a dit dans une note destinée à la *Correspondance littéraire* et restée inconnue jusqu'à l'édition Assézat-Tourneux (t. VI, p. 371). Cette note rend compte du recueil publié par Legier sous le titre d'*Amusements poétiques* [1] :

Ce sont des épîtres, des madrigaux, des fables, des contes. J'aime Legier ; c'est un bon enfant, bien paresseux, bien libertin ; mais ses *Amusements poétiques* m'ont un peu ennuyé. Ce n'est pas qu'il n'y ait de la grâce, de la facilité, du nombre, même une certaine noblesse de style ; mais cela est si commun, si pauvre, si vide d'idées !

Il a mis mon nom à la tête d'un conte très-ordurier, et cela me fâche presque autant pour lui que pour moi. Mon ami Legier n'a pas des idées bien nettes de la décence [2].

L'*Epître* qu'il m'a adressée [3] à l'occasion du bienfait que j'ai reçu de l'Impératrice de Russie est peut-être la meilleure pièce du recueil...

Il est curieux que Diderot n'ait pas relevé dans ces « nugae » d'un amateur sans génie, et parfois sans goût, une version quelque peu allongée de la fable qu'il avait entendue en 1761. Le titre a pu l'égarer, car *Les Fourmis* est devenu ici *L'Optimisme* (pp. 111-112). La filiation nous est garantie par le témoignage de La Fermière dont la fable est suivie, dans l'édition de 1775, de la note : « Cette Fable est l'Original de la Fable Allemande [4] dont celle de M. Legier, intitulée *L'Optimisme*, est une imitation. »

Le changement de titre serait, en soi, dépourvu de signification

1. Londres (= Paris, Delalain), in-8°, 1769. Avec cette épigraphe : Cantantes licet usque (minus via laedet) eamus. »

2. Il s'agit du conte *L'Aiguière. A M. Diderot*, pp. 41 à 45 du volume. Cette histoire en vers, à la fois licencieuse et grossière, tient plus des fabliaux que des *Contes* de La Fontaine. On comprend que Diderot se soit scandalisé de la dédicace.

3. Pp. 177-181 : *Épître à M. Diderot*. Le poème s'ouvre sur un hommage à Diderot, se poursuit sur un éloge dithyrambique de « la Sémiramis du Nord » et s'achève sur cette prière : « Instruis-moi dans l'art de penser | Et dans mes Écrits fais passer | Ces grands traits de vertus dont les tiens étincellent. | Que ton esprit s'élance avec activité ! | Quand tu verras ton corps courbé par la vieillesse, | Éclaire encor l'humanité, | Qu'honorent tes talens, ton goût et ta sagesse. »

4. Celle de Nicolay, évidemment.

s'il ne correspondait à une modification fondamentale du sens moral et philosophique de l'apologue. Pour La Fermière et pour Nicolay, la pluie qui a englouti la fourmilière est celle-là même qui, simultanément, sauve l'armée de l'honnête Marc-Aurèle. Les fourmis, dans leur plainte égoïste, ignorent l'ordonnance supérieure et divine de l'univers où le mal est compensé par un bien plus élevé. Nos deux fabulistes reprennent, à leur manière, le grand dessein des théodicées, celui de Pope aussi (« to vindicate the ways of God to man »), l'idée d'un ordre bienfaisant que notre égoïsme et les limites de notre intelligence et de nos sens nous empêchent de percevoir. C'est, à peu de chose près, l'optimisme qui se dégage du fameux épisode de l'Hermite dans *Zadig*. Mais Diderot, quand il écoute ses « deux petits Allemands » en 1761, est loin de partager leurs illusions, tout comme Voltaire qui, dès 1759, s'était arraché, avec *Candide*, aux réconfortantes conclusions de *Zadig*. Diderot passe, vers cette époque, par une crise aiguë de pessimisme, où il lui arrive de rejoindre l'humeur noire de son ami Hoop, pour qui « le mieux est de n'être plus ».

Comme d'Holbach, Diderot tend à mettre en cause l'absurdité du destin, l'inadaptation foncière de cet univers à notre condition humaine, le triomphe du mal inutile, de la souffrance gratuite. Sa version de la fable se ressent de ses préoccupations et la finale se fait amère et désenchantée : tandis qu'ici un déluge d'eaux disperse les grains et noie la fourmilière, très loin de là, Marc-Aurèle et son armée meurent de soif dans un désert. Le mal règne donc partout et rien ne vient le compenser : l'ordre tant vanté de la nature n'est qu'une duperie tragique. Et de conclure : « Méditez cela, mes amies. » C'est ainsi encore qu'il interprète la conclusion de l'autre fable, conçue pourtant dans un esprit de résignation chrétienne et d'aspiration à l'au-delà [1], mais dont il ne retiendra que cette leçon : « Il faut que la vie soit en effet une mauvaise chose. »

Legier a conçu sa fable dans un même esprit de sombre pessimisme qu'accentue encore le laconisme des derniers vers. Ouvert sur un éloge de la Providence, l'apologue en démontre bientôt le caractère illusoire et mensonger :

1. Les convictions religieuses de La Fermière s'affirment tout particulièrement dans *Les Adieux de Mentor à Télémaque* (c.-à-d. son élève le Grand Duc), pp. 217-222, où il s'écrie : « Que jamais devant vous l'impiété n'attaque | Du culte qu'on leur doit (= aux dieux) les sacrés fondemens. | C'est la Religion dont le secours utile | Vous rend de vos devoirs l'exercice facile... »

L'Optimisme. Fable.

Solitaire et rêveur, un jour j'étois assis
Dans un bosquet où Flore étaloit sa parure :
Le ciel étoit serein ; et mes regards ravis,
Contemploient les beautés de la simple nature,
Quand je vis à mes pieds un essain [*sic*] de fourmis.
Les ouvrières diligentes
Alloient portant dans leurs logis
Le précieux butin des graines nourrissantes,
Qu'elles recueilloient sous les plantes,
Sur la tige des fleurs, dans le noyau des fruits.
Il falloit voir comme chacune
Alloit, venoit, travailloit vivement
Pour la subsistance commune.
Dans un sage gouvernement,
Tout citoyen également,
Ainsi que le travail, partage la fortune.
Ce spectacle enchantoit mes yeux ;
En admirant la prévoyance
De ce peuple laborieux,
Je m'écriois : O Providence !
Créateur des êtres divers !
Tu répands sur nous l'abondance,
Et ton œil paternel embrasse l'Univers.
Je roulois ces grandes pensées,
Lorsque d'un voile épais le soleil se couvrit,
Et d'un nuage qui s'ouvrit,
Des eaux furent soudain avec force lancées.
Voilà mes fourmis empressées
A regagner leur souterrain ;
Mais l'orage inondant leur petit magasin,
Je les vis bientôt dispersées,
Et flotter sur les eaux avec tout leur butin.

C'est ce même jour que l'armée
Du grand successeur d'Antonin
De soif, en un désert, périssoit consumée.

Il est, dès lors, permis de croire que l'intermédiaire entre Legier et son modèle n'est pas, comme le croyait La Fermière, la version allemande de Nicolay, mais plutôt le récit que Diderot, de son propre aveu, en fit à ses intimes. Le silence de son compte rendu pourrait bien s'expliquer par un sentiment de connivence et de discrétion.

Quoi qu'il en soit, l'évolution de ce thème mineur, outre ses singuliers avatars français, allemands et russes, révèle l'opposition irréductible de deux familles d'esprits sur un des grands problèmes qui se sont posés à la conscience européenne du siècle des « lumières » : la signification ultime du mal et sa justification dans une vision « providentielle » du monde et de l'histoire.

Roland Mortier.

DIDEROTS THEORIE DER SCHAUSPIELKUNST

und ihre Parallelen in Deutschland [1]

« Von seiner Gabe, das Gesicht zu verändern, haben Sie vermutlich so wie ich in Deutschland schon gehört. Der Enthusiasmus seiner Landsleute und der Reisenden hat wohl etwas hier zugesetzt, aber ich glaube doch, dass mehr als die Hälfte wahr ist, und das heiss' ich für den Enthusiasmus gut observiert [2]... » So leitet G. C. Lichtenberg in dem ersten seiner *Briefe aus England* vom 1. Okt. 1775 die Beschreibung der mimischen Wandlungsfähigkeit des berühmten Schauspielers David Garrick ein, der es « hierin zum Erstaunen weitgebracht » hatte. Er war dessenthalb und als der erste, dem es gelang, den im 18. Jahrhundert zur allgemeinen Mode gewordenen rezitatorischen Stil der Franzosen in ein — vergleichsweise — natürliches Bühnenspiel aufzulösen, eine europäische Berühmtheit geworden [3]. Es bedarf nicht einmal der Lektüre zeitgenössischer Charakteristiken, um verstehen zu können, in welcher Weise seine Kunst wie ein unerhörtes Ereignis, wie eine wahre Theaterrevolution wirken musste. Der Ausdruck ungezähmter Leidenschaft, mit dem ihn William Hogarth als

1. Für mannigfachen Rat, Hilfe und Hinweise bin ich Herrn Prof. Fritz Schalk und Herrn. Prof. Richard Alewyn dankbar verpflichtet.

2. G. C. Lichtenberg, *Aphorismen, Briefe, Schriften*, hrsg. von Paul Requadt, Stuttgart, 1939, S. 399.

3. Der « rezitatorische Stil » ist mit der *haute tragédie* freilich untrennbar verbunden und die Kritik an ihm ein Teilausdruck der viel weiterreichenden antibarocken Stimmung im 18. Jahrhundert. Man findet nun, wie Walther Rehm (*Götterstille und Göttertrauer*, München, 1951, S. 74 f.) sagt, « dass die übergewaltige Willenslage der corneillanischen und aller barockklassizistischen Helden und Heldinnen das menschlich-geheure Mass ausser Acht lasse und ins Schwülstige, Ungeheure, Übermenschliche sich verliere, dass die steinerne Gefasstheit des Helden, an der alles Menschliche abpralle, auch in ihm alles Menschliche verzehre und ertöte, und dass die heroische Selbstbewahrung und Selbstüberwindung nichts anderes als ein seelischer und menschlicher Selbstverlust sei. Man will in der neuen, bürgerlichen Luft des Aufklärungsjahrhunderts den *menschlichen Helden*, der zwar nach seinen Taten ein Geschöpf höherer Art, nach seinen *Empfindungen* ein *wahrer Mensch ist* ».Ohne seine Bedeutung zu verkennen, verzichten wir im Rahmen dieser Skizze auf eine Beschreibung des geistes-und entwicklungsgeschichtlichen Hintergrundes der hier behandelten Theorien.

Richard III. verewigt hat, steht im äussersten Gegensatz zu den Bildern klassischer französischer Theateraufführungen ; ihr auf das Statuarische abzielender Geschmack, dem auf der Ebene der Sprache der von Grimm gerügte « chant emphatique » entsprach, hatte sich vom 17. in das 18. Jahrhundert hinein fortgesetzt. Vor Lichtenberg hat Lessing in Deutschland bereits 1767 den Ruhm des englischen Schauspielers verkündet [1] und ihn als den « Proteus in seiner Kunst » bezeichnet, « für den das einstimmige Gerücht *schon längst* den Garrick erkläret hat [2] ». Er zitiert einen Absatz aus Fieldings *Tom Jones* (1750), aus dem unschwer erkennbar ist, warum man den englischen Schauspieler überall da, wo man um ein neues Theater bemüht war, mit so viel Lob überschüttete. Der Diener des Romanhelden, Partridge, äussert sich über eine Hamlet-Vorstellung mit folgenden Worten :

Was, Garrick der grösste Akteur ? Er schien ja nicht über das Gespenst erschrocken, sondern er was es. Was ist das für eine Kunst, über ein Gespenst zu erschrecken ? Gewiss und wahrhaftig, wenn wir den Geist gesehen hätten, so würden wir ebenso ausgesehen und ebendas getan haben, was er tat. Der andere hingegen, der König, schien wohl auch etwas gerührt zu sein, aber als ein guter Akteur gab er sich doch alle mögliche Mühe, es zu verbergen. Zudem sprach er alle Worte so deutlich aus und redete noch einmal so laut als jener kleine unansehnliche Mann, aus dem ihr so ein Aufhebens macht [3].

Es spricht ein reaktionärer Verteidiger der alten Schule gegen die Tendenzen der neuen, deren bedeutendste Exponenten in Deutschland Lessing selbst und in Frankreich Diderot waren. Das Objekt ihrer Angriffe war dasselbe, aber in den Zielen ihrer Polemik gegen die unnatürliche Künstlichkeit und Kühle, die mit dem klassischen französischen Theater eng verbunden schien, unterschieden sie sich allerdings voneinander. 1763 unternahm Garrick eine Kontinentreise, die ihn von Frankreich über Italien und Deutschland wieder zurück nach Paris führte. Dort war er mit dem Kreis der Enzyklopädisten bekannt geworden und hatte es verstanden, sich durch sein Spiel die Bewunderung der französischen Theoretiker zu sichern [4]. Während diese sich durch den Engländer bezaubern liessen, « puis qu'il réunit à la diction, au

1. Eine flüchtige Bezugnahme in *Laokoon* (IV. Abschnitt) zeigt, dass Lessing, bereits 1766, von der Vortrefflichkeit der Garrickschen Schauspielkunst wusste. Wahrscheinlich aber kannte er den englischen Schauspieler (dem Justus Möser 1766 eine seiner Schriften widmete und den Hagedorn bereits 1762 erwähnt) schon erheblich früher. Siehe Weiteres und Näheres in Hermann Wetzke, *Die Bedeutung Garricks in Deutschland*, Diss. (Masch.-Schr.), Köln, 1948.

2. Zit. nach Lessings *Werke*, hrsg. von Georg Witkowski, Leipzig o. J., Bd. IV, S. 368.

3. *L. c.*, S. 360 f.

4. Vgl. hierzu die Ausführungen Elisabeth Burgunds, *Die Entwicklung der Theorie der französischen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert bis zur Revolution.* [*Sprache und Kultur der Germ.-rom. Völker*, C. Romanistische Reihe, Bd. VIII.) Breslau, 1931.

débit, au feu, au naturel, à l'esprit et à la finesse cette Pantomime et cette expression rare de la scène muette qui caractérisent le grand Acteur et le parfait Comédien [1] », d. h. weil sein Spiel in deutlichen Gegensatz zu der « Rhetorik » der alten Schule trat, gegen die man zugunsten des natürlichen Gefühls kämpfte, lobte ihn Lessing — trotz aller Hochschätzung des Diderotschen Theaters — wohl besonders deshalb, weil er, Garrick, im Ringen um eine deutsche Nationalbühne ein gemeingültiges Argument gegen die Frankreichmode überhaupt und für Shakespeare darstellte, als dessen Interpret man ihn insbesondere zu schätzen gelernt hatte. Dass auch in England ein Antagonismus von neuer und alter Schauspielkunst existierte, ist in unserem Zusammenhang von nur nebensächlicher Bedeutung und bedarf ausserdem nach dem Fielding-Zitat, das ohne einen solchen, allgemein empfundenen Gegensatz überhaupt nicht verständlich wäre, keiner weiteren Betonung [2]. Der angeführte Satz aus Noverres *Lettre sur la Danse* sagt sehr deutlich, warum Garrick in Frankreich gefallen musste ; es war seiner mimischen Kunst wegen, die sich mit der ihm eigenen Natürlichkeit und Sprechweise zu dem Ideal zu verbinden schien, das Diderot in den *Entretiens sur le Fils Naturel* dort verwirklicht sieht, wo « l'intonation et le geste se déterminent réciproquement [3] ». « Pantomime » und « stumme Szene » sind hier revolutionäre Zauberwörter des proklamierten neuen « natürlichen Tons », für welchen « Leidenschaft », « Fureur », « Enthusiasmus » und zuoberst « Sensibilité » zusammen mit dem vielgebrauchten Epitheton « vrai » die wichtigsten Determinanten sind. Die Begründung dieses Gefallens an der Gestikulation, die uns in Hogarths Kupfer so fasslich vor Augen tritt (und derentwegen das Publikum Garrick in seinem eigenen Vaterland mehr tadelte als lobte), kann also nicht nur die sein, welche E. Burgund liefert [4] : « Viele beherrschen die englische Sprache nicht und sind daher entzückt, seinem Spiel trotzdem folgen zu können » ; hatte doch Diderot schon im *Second Entretien* über seinen *Fils Naturel* gesagt :

> Elle me répond : « Plaignez-moi donc... » Je la plains, mais c'est par *le geste* de commisération ; et je ne pense pas qu'un homme, *qui sent*, eût fait autre chose. Mais combien d'autres circonstances, où le silence est forcé ? [5]

1. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*, Lyon, 1760, S. 213, zit. nach E. Burgund, *l. c.*, S. 62.
2. Vgl. Lichtenberg, *l. c.*, S. 395 : « Sie sehen also, dass Garrick noch täglich seine Rebhuhne [= Partridge] findet. »
3. Diderot, *Œuvres*, Éd. André Billy, Paris, 1946, S. 1252.
4. *L. c.*, S. 61.
5. Éd. Billy, S. 1250.

Das Verlangen nach der « Pantomime » ist — wie dieser und viele andere Sätze aus der gleichen, 1757 entstandenen Schrift klar zeigen, — keineswegs aus Garricks Gastspiel in Paris abgeleitet, sondern viel früher schon ist die stumme Szene als die einzig wahre Form erkannt, in die sich das « spectacle de l'homme animé de quelque grande passion [1] » hüllen kann. Sie — die Diderot auf der französischen Bühne vermisst [2] — soll den Tiraden entgegenwirken, die die « wahren Stimmen der Leidenschaft » ersticken und deshalb den neuen Geschmack abstossen [3]. Die Frage aber, warum sich dieser « Geschmack » an der Natur aus rein theoretischen, aus der Naturwissenschaft der Zeit erklärlichen Gründen mit der Forderung der « Pantomime » und Sensibilität verbinden musste, beantwortet sich folgerichtig aus Diderots eigenem Werk [4]. In der Erkenntnis, dass die mechanische Deutung der Lebensvorgänge eine Fehlinterpretation darstellte, sahen die Medizin, d. h. der Arzt Bordeu und in seinem Gefolge der « philosophe » — Diderot — ihre Aufgabe darin, die Sensibilität als Motor der organischen Prozesse nachzuweisen. Sie ist es, die den Unterschied zwischen toter und lebender Materie ausmacht, und die Bewegungen des Körpers sind ihr sichtbarer Ausdruck. « Bei Diderot », konstatiert Dieckmann [5], « führt die Annahme der einen einheitlichen Lebenskraft weiterhin dazu, die Trennung zwischen körperlichen und seelischen Vorgängen aufzuheben und das Psychische mit dem Physischen neu zu verbinden » ; denn die Wirkungsmittelpunkte des Lebens, Gehirn, Herz und Magen bilden — selbst Organe — mit den mit Eigenleben ausgestatteten übrigen Organen eine sich wechselseitig bedingende Einheit, für die sowohl Bordeu wie Diderot das suggestive Bild der « grappe d'abeilles » wählen. Diese groben Andeutungen mögen hier genügen, um zu verdeutlichen, warum die « Pantomime » als Heilmittel gegen das « unnatürliche » zu viele Sprechen empfunden wird, zu dem das herkömmliche Theater den Schauspieler zwang. Denn wenn die Leidenschaft und ihre Äusserung nicht mehr getrennt gesehen werden, dann können es nicht die « dis-

1. *Ebenda.*
2. *L. c.*, S. 1257.
3. « Un ramage opposé à ces vraies voix de la passion, c'est ce que nous appelons des tirades » ; *l. c.*, S. 1251. Verspottung der traditionellen Deklamation auf der französischen Bühne auch schon in *Les Bijoux indiscrets* von 1748, Kap. XXXVII, XXXVIII. Zitiert in *Hamburgische Dramaturgie*, 85. Stück.
4. Unter der speziellen Fragestellung, die sich hier aufdrängt, lese man Herbert Dieckmanns Aufsatz über *Théophile Bordeu und Diderots « Rêve de D'Alembert »*, *RF*, LII, 1938, S. 55-122.
5. *L. c.*, S. 116.

cours », die geordneten Reden sein, die die Heftigkeit des Gefühls beschreiben, sondern « des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents [1] ». Kurz, man sah in Garrick den Schauspieler, in dem sich die « sensibilité », nach der man suchte, und das Genie frei und ungehemmt, jenseits der « bienséances cruelles » [2] aussprechen. Denn dass Genie, die hohe Kunstbegabung, ohne starke Empfindsamkeit unvorstellbar sei, ist eine Überzeugung Diderots, die nicht er allein, in der besonderen Anwendung auf den Schauspieler, in seiner Schrift *De la Poésie dramatique*, an einigen Stellen seiner Briefe an M^lle^ Jodin und ausdrücklich auch in den Worten des 2. *Entretien sur le Fils Naturel* äusserte [3] ; der gleiche Gedanke eines irrationalen Aufgehens in der Rolle als Voraussetzung des vollendeten Spiels war bereits von Du Bos in den *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) vertreten, bei Louis Riccoboni in *Dell'arte rappresentativa* (1728) und in den *Pensées sur la déclamation* (1738), in Condillacs *Essai sur les connaissances humaines* (1746), von Rémond de Sainte-Albine in seinem *Le Comédien* (1746) und anderen so oft wiederholt worden, dass Antoine-François Riccoboni die Meinung, der Schauspieler müsse auf Grund seiner « sensibilité » in der Lage sein, stets zu empfinden, was er darstellt « presque généralement reçu » nennen konnte.

Nun hat Diderot in dem *Neveu de Rameau* einen Menschen geschildert, der nicht nur in einem unerhörten Grade *sensibel*, sondern zugleich fähig ist, seine augenblicklichen Empfindungen mimisch sichtbar zu machen. Man hat ihn deshalb als den « Schauspieler seinerselbst » bezeichnet ; aber trifft diese Charakteristik die ganze Wahrheit ? Es scheint doch zunächst — aber ist dieser Schein nicht trügerisch ? — keineswegs nur Selbstausdruck zu sein, was der Neffe des berühmten Musikers zu leisten imstande ist. Denn dort, wo er etwa die Anekdote über den missglückten Versuch des Abbé Le Blanc erzählt, zur Akademie aufzusteigen, illustriert er — wenn auch, um seine eigene Empfindsamkeit zu beweisen — mit Gesten eine rasche Abfolge der

1. Éd. Billy, S. 1250.
2. *L. c.*, S. 1261.
3. « Heureusement une actrice, d'un jugement borné, d'une pénétration commune, mais d'une grande sensibilité, saisit sans peine une situation d'âme, et trouve, sans y penser, l'accent qui convient à plusieurs sentiments différents qui se fondent ensemble, et qui constituent cette situation que toute la sagacité du philosophe n'analyserait pas... » Ed. Billy, S. 1252.

allerverschiedensten Gefühle, denen der Autor *objektive* Wahrheit zubilligt. « Il contrefaisait l'homme qui s'irrite, qui s'indigne, qui s'attendrit, qui commande, qui supplie, et prononçait sans préparation des discours de colère, de commisération, de haine, d'amour ; il esquissait les caractères des passions avec une finesse et une vérité surprenantes... [1] » Er besitzt « eine unendliche Menge Beifallsmimen », wie Goethe übersetzte [2], ist durchaus in der Lage, die Geste des echten Empfindens von der affektierten des schurkischen Renegaten zu unterscheiden [3], ja kann gewiss, nach all dem, was er während des Dialogs an mimischen Höchstleistungen vollführt, ohne Selbstüberschätzung behaupten, dass er ein « besserer Schauspieler » [4] als seine Genossen der Gesinnungslosigkeit sei. Er versteht sich in der Tat « trefflich auf Pantomimen », ebensogut wie auf die Musik, die er in der berühmten Szene, in welcher er, sich in 20 Stimmen teilend — einem ganzen Orchester gleich — ein Stück aus den auch von Rousseau so bewunderten *Lamentations* von Jommelli aufführt, mit seiner Gabe des Schauspielens genial zu vereinigen weiss. Und in Fragen der Theorie und des musikalischen Geschmacks ist er so sicher, dass sein Schöpfer Diderot nicht ansteht, sich ganz mit seinen Gedanken zu identifizieren. Eine zarte und extrem erregbare Seele, die ihn immer wieder der Ekstase aussetzt, Leidenschaft und Enthusiasmus, kurz Eigenschaften, die nach Diderots Lehre das künstlerische Genie konstituieren, sind ihm eigen ; aber ist der Neffe Rameaus darum ein wirkliches Genie ? Es besteht kein Zweifel an der Richtigkeit von H. Dieckmanns Bemerkung, dass « without this admiration » (d. h. des Genies), Diderot « would not have been able to create such a masterpiece as the *Neveu de Rameau* » [5]. Doch ist es nicht so, als wolle die Zeichnung dieses « nicht ganz talentlosen, phantastisch-praktischen Musikus », wie Gœthe ihn nannte, ein Abbild der Genialität sein. Dass und warum Diderot den Neffen Rameaus die Genies hassen lässt [6] ist freilich nichts weiter als ein geschickter polemischer Schlag gegen seine allzu mittelmässigen Feinde im allgemeinen und Palissot im besonderen ; dass aber der Gesprächspartner von heimlicher, neidischer Sehnsucht nach dieser angeblich missachteten Genialität erfüllt

1. Ed. Billy, S. 495.
2. « Une variété infinie de mimes approbatives » ; vgl. Gœthes *Werke*, Ausg. Karl Heinemann, Leipzig und Wien, o. J., Bd. 28, S. 130.
3. Ed. Billy, S. 478.
4. *L. c.*, S. 459.
5. *Diderot's Conception of Genius*, *Journal of the History of Ideas*, II, 1941, S. 180.
6. Vgl. Ed. Billy, S. 430.

ist, scheint doch während des Dialogs immer wieder durch. Nicht nur das eine Mal, wo es ausdrücklich ausgesprochen ist [1], sondern auch später, etwa dort, wo er davon träumt, die Arien, die er singt, selbst komponiert zu haben, oder auch am Schluss jenes bereits erwähnten Auftritts, in dem seine mimische und musikalische Talentschau *(show)* gipfelt. « Voilà ce qu'on doit appeler de la musique et un musicien », ruft er — ausser sich, « dans un entier oubli ou dans une profonde ignorance de ce qu'il a fait [2] » — erschöpft aus. Sollte das Lob, die ekstatische Bewunderung Jommelli gelten, oder ist es nicht vielmehr zu dem gesprochen, der sich eben noch, im Trancezustand, ganz mit dem Werk des einen, der es komponiert hat und mit den vielen, deren es zu seiner Aufführung bedarf, identifiziert hatte — zu dem anderen *Neveu de Rameau*, den der Enthusiasmus scheinbar zum Genie, scheinbar zum schöpferischen Künstler hatte werden lassen ? Aber es ist alles doch nur Trug gewesen, und so finden sich denn neben den im Ausser-sich-sein geäusserten Worten etliche, aus denen ein resigniertes Wissen um seinen wirklichen Rang im Reiche der Kunst spricht. Der Neffe des grossen Rameau ist kein Genie, sondern nur — nach Diderots eigenem Schiedsspruch — ein Original, und dies deshalb, weil kein Werk — welches allein das Original als Genie rechtfertigen könnte — für ihn zeugt. Er ist wirklich nur das Rohmaterial zu einem Künstler [3]. Warum ihm ein Opus nicht gelingt, dafür lassen sich Gründe aus Diderots eigenen Äusserungen über die Psychologie des Schaffensprozesses angeben : « Il n'y a point d'intermédiaire entre la nature et le génie qui est toujours interposé entre la nature et l'imitateur [4]. » Man erkennt sogleich, Rameaus Neffe steht als Musiker stets vor einer Mittelwand, die ihm die Aussicht auf die « Natur » versperrt ; es ist immer nur Kunst, nicht das Reich der Töne, sondern bereits komponierte Musik, welche er nachahmt [5]. Von ihr wird er passiv angezogen, anstatt, wie das Genie, aktiv sich all dessen zu bemächtigen « qui se trouve dans la sphère de son activité, qui s'en exalte

1. « Tout ce que je sais, c'est que je voudrais être un autre, au hasard d'être un homme de génie, un grand homme... Je suis envieux... Je n'ai jamais entendu jouer l'ouverture des « Indes galantes » ... sans me dire avec douleur : « Voilà ce que tu ne feras jamais. » J'étais donc jaloux de mon oncle. » Ed Billy, S. 434.

2. *L. c.*, S. 486.

3. Vgl. Leo Spitzer, *The Style of Diderot. Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*. Princeton, 1948, S. 158.

4. *Œuvres Complètes*,, publ. par J. Assézat et M. Tourneux, II, S. 411 ; vgl. H. Dieckmann, *Diderot's Conception of Genius*, S. 159 f.

5. Dass die Kunst Nachahmung der Natur sei, gilt nach Diderot auch für die Musik. Vgl. hierzu *Lettre sur les sourds et muets, Troisième Entretien avec Dorval* ; und s. auch Daniel Mornet, *La véritable signification du Neveu de Rameau*, *R. des Deux Mondes*, 1927, S. 896.

sans mesure [1] ». Vergleicht man das Bild, das der Neffe von seinem Onkel, dem grossen Musiker zeichnet, mit dem, das wir von ihm selbst gewinnen, so steht als das wichtigste Unterscheidungsmerkmal Gefühlskälte gegen eine pathologische Erregbarkeit, welche nicht in ein Kunstwerk, sondern in physische und psychische Erschöpfung münden muss. Und so wird deutlich, dass der junge Rameau nicht nur kein schöpferischer Musiker ist ; gegen den Schluss seiner Unterhaltung mit dem « philosophe », — dem Gegenpol seines eigenen Wesens, mit dem sich Diderot (über die eigene Natur hinaus, die ihn zwischen den Personen Ich und Er fluktuieren lässt) identifizieren möchte — muss er gestehen, « également bon ou mauvais pour le théâtre ou pour l'orchestre [2] » zu sein. Der *Neveu de Rameau* ist ein vielschichtiges Werk, das nach manchen Seiten hin eine Auslegung erlaubt ; Spitzer hat es als « le paradoxe sur le musicien sensible » bestimmt [3] ; das « paradoxe » an dem Titelhelden ist nämlich, dass er, obgleich im Besitz einer genialen Veranlagung, doch kein Genie ist, weder in der Tonkunst noch im Schauspielen. Es ist die « sensibilité », die Diderot und die Zeit zunächst so hoch gepriesen, welche seine ausserordentlichen Gaben zu Ingredienzen eines Originals entwerten. So wie sich nämlich in der Musik zwischen den allzu leicht entflammten *Neveu* und die « Natur » stets die Vorbilder anderer Komponisten drängen, so beim Schauspielern das eigene Gefühl, welches sich in der mimischen Vorstellung nur zu potenzieren strebt. Die Mimik wirkt nicht deshalb echt, weil eine vollendete Kunst sie zur Wahrheit erhoben hätte, sondern weil sie tatsächlich echt ist, einer augenblicklichen Empfindung auch dort entspricht, wo man es ihrer zeitlich gedrängten Mannigfaltigkeit wegen beinahe für unmöglich halten möchte. Doch die emotionelle Wandelbarkeit des Originals ist eben geradezu masslos. Es möchte entgegengehalten werden, dass an keiner Stelle des Buches das Komödiantentalent unseres Rameau versagt, im Gegenteil dasselbe wieder und wieder gelobt und somit auch nicht negiert werden könne. Gewiss geht während des Dialogs alles gut, jedoch nur weil « Er » in ihm — obgleich es zunächst nicht so schien — tatsächlich allein das Schauspiel seiner selbst bietet. Es hatte bisweilen nur den Schein einer Unabhängigkeit von dem aktierenden Individuum. Der Satz aber, in dem er sein musikalisches und sein Schauspielertalent auf eine Stufe stellt, weist

1. *L. c.*
2. Ed. Billy, S. 498.
3. L. Spitzer, *l. c.*, S. 184.

über den Dialog hinaus auf das Theater[1]. Und dort hätte « Rameaus Neffe » gewiss versagt, was hier zwar nur angedeutet, in Diderots Schrift *Le Paradoxe sur le comédien* aber ausgeführt und begründet wird. Es sei noch einmal gesagt, dass Diderot in dem *Neveu de Rameau* beschreibt, wie ein Mensch, der mit allen Eigenschaften ausgestattet ist, die das Genie ausmachen, durch die Übersteigerung dieser Eigenschaften in einer fieberhaften Erregbarkeit seine eigentliche Bestimmung verfehlt. Während der *Neveu* die früheren Aussagen skeptisch einschränkt und deshalb zumindest teilweise entwertet, bildet der *Paradoxe* einen krassen Widerspruch zu ihnen, indem er das früher Gesagte in sein Gegenteil verkehrt. Man denke an den zit. Passus aus dem *Second Entretien sur le Fils Naturel* zurück und vergleiche ihn mit diesem Satz aus dem *Paradoxe* :

C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs, et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes (VIII, 370).

Sollte oben noch die Sensibilität die beschränkte Urteilsfähigkeit und eine « pénétration commune » wettmachen können, so ist es hier genau umgekehrt.

Was Diderot nun dem grossen Schauspieler wünscht ist —

beaucoup de jugement ; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles (VIII, 365 ; cf. 345).

Der *Neveu de Rameau* deutet ohne Zweifel auf diese hier vertretene These vor, in dem er doch immerhin schon die extreme Sensibilität als eine der Kunstschöpfung entgegenstehende Eigenschaft erkennt und das « Ich » sich deutlich bemüht, nicht aus der Rolle des « sptectateur froid et tranquille » zu fallen. Dies aber macht die völlig neue Stellung zu einem bei Diderot so oft und in ganz anderer Weise diskutierten Problem kaum weniger schokant[2]. Vor dem *Rêve de D'Alembert*, der 1769 entstand,

1. Lilo Ebels *Apologie des Neveu de Rameau* (*Schweizer Monatshefte*, 24. Jahrg., Nov. 1944, Heft 8) beruht auf einer Serie von Missverständnissen. Ausgehend von den Annahmen, der Neveu de Rameau zaubere « himmlische Melodien aus dem Nichts » (S. 531), er sei ein grosser Schauspieler und spiele als solcher eine Rolle und nicht sich selbst (S. 531 f.), kommt die Vf. zu dem Schluss, das « Moi » des Dialogs verwechsle in dem grossen musikalischen Auftritt (Billy, S. 486) künstlerische Ekstase mit Wahnsinn. Warum von einer Verwechslung nicht die Rede sein kann, wird hier darzulegen versucht. « Wäre ich wirklich das — lässt L. E. den Neveu sagen — was ich zu sein vorgebe, wie könnte ich meine Rolle so vollendet spielen ? (Hat denn mein Herr und Meister den *Paradoxe sur le comédien* ganz umsonst geschrieben ?) » (S. 532). Nur die irrtümlichen Voraussetzungen drängen eine solche Frage auf.

2. Dass sie einen Widerspruch zu früheren Äusserungen darstellt, hat Herbert Dieckmann (*The Romanic Review*, XLII, 1951, S. 63) mit Recht gegen Yvon Belavals These

d. h. ein Jahr vor der Veröffentlichung der *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais* in Grimms *Correspondance littéraire* (Okt. 1770), in welchem die gleichen Gedanken geäussert wurden, auf die es hier ankommt, findet sich — ausser in dem viel früheren *Lettre sur les sourds et muets* — nichts, was in die Nähe des *Paradoxe* gehörte [1]. Wie der Urteilswandel zu begründen sei, hat die Kritik oft beschäftigt ; dass man dem Problem nicht ohne eine genaue Analyse von Diderots Empfindsamkeit und seinen vielfältigen Reaktionen auf sie [2] und ohne eine detaillierte Untersuchung seiner Theorie oder Theorien der Naturnachahmung beikommen könne, ist dabei wohl beachtet worden [3]. Auf den engen Zusammenhang, der zwischen dem *Paradoxe sur le comédien* und dem *Neveu de Rameau* besteht, hat aber, so viel ich sehe, nur Spitzer hingewiesen. Inwieweit Diderots Forderung der Insensibilität des Schauspielers originell und für die Zeit aufsehenerregend sein konnte, wäre — im Hinblick auf die Entsprechung in François Riccobonis *Art du Théâtre* von 1750 — ebenfalls einer eingehenderen Untersuchung würdig. Hier aber stehen weder diese Fragen noch die Unterschiede zwischen den *Observations...* und dem *Paradoxe* zur Debatte. Das Problem und mit ihm Diderots dialektische Natur, « the tension and polarities of his thought... [4] » sind deutlich geworden, und das genügt in dem hier behandelten Zusammenhang. Hinsichtlich der zentralen Wichtigkeit, die Diderot früher der *Pantomime* als einem der Hauptmittel des Schauspielers zum Ausdruck der Natur zuerkannte, hat sich nichts geändert. Nur ihre Begründung ist jetzt eine neue :

> Garrick montre sa tête entre les deux battants d'une porte, et je vois en deux secondes son visage passer rapidement de la joie extrême à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement au désespoir, et descendre avec la même rapidité du point où il est, à celui d'où il est parti. Est-ce que son âme a pu éprouver successivement toutes ces passions et exécuter, de concert avec son visage, cette espèce de gamme ? Je n'en crois rien [5].

(*L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, 1950) einer Diderotschen « philosophie du continu » verteidigt. Wie wenig sich eine solche an der Schauspielerproblematik wahrscheinlich machen lässt, wird zudem dadurch deutlich, dass die endgültige Redaktion des zwar schon vor der ersten Niederschrift der Hauptgedanken des *Paradoxe* in den *Observations* (1770) (s. o.) skizzierten *Neveu de Rameau* in eine spätere Zeit fällt. Eine « philosophie du continu » liesse das Gegenteil erwarten, oder sind J. Fabres Ausführungen über die Entstehung des *Neveu* widerlegbar ? (vgl. *Le Neveu de Rameau*, Ed. critique avec notes et lexique par Jean Fabre, Genève, 1950. Introduction, bes. S. LXIII).

1. Vgl. Felix Vexler, *Studies in Diderot's Esthetic Naturalism*, Diss. New York, 1922, S. 95.
2. Dieckmann, *l. c.*, S. 65.
3. Vexler, *l. c.*, S. 91.
4. Dieckmann, *l. c.*, S. 63.
5. *Œuvres Complètes*, Éd. Assézat-Tourneux, VIII, S. 352.

Diese Beschreibung aus den *Observations...* führt uns zu Lichtenberg zurück, dessen Bewunderung für Garrick wesentlich die gleichen Wurzeln hat wie die Diderots. Den täuschenden Nachahmer der Natur findet nicht nur das Publikum, von welchem in den *Briefen aus England* die Rede ist, sondern auch der Schreiber dieser Briefe in dem Manne, « der nach einem ziemlich einstimmigen Urteil der erste Schauspieler der neuen Zeit ist [1] ». Und dies ist er, mit den Worten der Zeit geredet, seiner « körperlichen Beredsamkeit », der mimischen Kunst wegen, mit welcher es ihm deshalb gelingt « alles zu individualisieren » (S. 414), weil er « anschauende Kenntnis des Menschen in allen Ständen » besitzt. « Der Mensch lag seinem beobachtenden Geiste offen » (S. 400) ; er hat seine Kunst « an der Quelle geholt » (S. 405), d. h. « es ist vieljährige, Zeit und Schweiss kostende Übung des Leibes, die sich endlich zu dieser Ungezwungenheit aufgeklärt hat und die, durch beständige Beobachtung schöner, von Personen beiderlei Geschlechts bewunderter und beneideter Männer verherrlicht, jetzt bei ihm aussieht, als hätte er sie umsonst » (S. 408). Lichtenberg erkennt in Garrick einen « äusserst scharfsinnigen Mann, der das genaueste Register über den Geschmack seiner Nation führt, sicherlich nichts ohne Ursache auf der Bühne unternimmt... » (S. 417) ; der Sorge trug, « dass jeder Gestus auch einem tauben Zuschauer wiederum von dem Ernst und Gewicht der Worte gezeugt hätte, deren Begleiter sie waren » (S. 429) [2]. Das ist eine kleine, aber bezeichnende Blütenlese von Urteilen, die wie Begründungen zu Diderots Meinung klingen, dass es allein die Qualität eines « spectateur froid et tranquille de la nature humaine [3] » ist, die Garrick, freilich zusammen mit einer natürlichen körperlichen und seelischen Disposition, zu seinen Leistungen befähigt. Von einem Sich-dem-Gefühl-Überlassen durchaus kein Wort ! Aber wie sollte man ein solches auch aus dem Munde des Spötters über die empfindsame Mode, über « diese süsse Zeit » erwarten, « wo auch hier die Sprache der Natur konventionell schönem Gewäsch zu weichen anfängt » (S. 412) ? [4] Der Lichtenbergsche Garrick ist einer von den

1. Ausg. Paul Requadt, S. 428.
2. Hält man die oben zit. Diderotsche Beschreibung des Garrickschen Theaterspiels neben die Urteile Lichtenbergs, sieht und versteht man sogleich, wie es möglich war, dass dieser englische Shauspieler in Frankreich als die Offenbarung des neuen, « empfindsamen », antibarocken Schauspielstils empfunden werden und doch zugleich in Deutschland als Kronzeuge gegen den schauspielerischen Subjektivismus (als Serlo bei Goethe) dienen konnte.
3. Éd. Assézat-Tourneux, VIII, S. 435.
4. Vgl. auch G. Chr. Lichtenberg, *Gesammelte Werke*, hrsg. und eingeleitet von Wilhelm Grenzmann, Frankfurt a. M., 1949, bes. Bd. I, S. 362-391, Bd. II, S. 326-339 (« Über die Schwärmerei unserer Zeiten »).

Schauspielern « qui jouent de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation, d'imagination, de mémoire... » (Diderot, Bd. VIII, S. 346). Er ist ein bewusster « Imitateur », ein Gegenstück zu jenen, welche den Theatermenschen der « französischen Zeuge [1] » nicht vom blassen, konventionellen Typ zum wahren Individuum überzuführen imstande sind. — Die Brücke von Diderots Schauspielerparadox zur deutschen Literatur ist geschlagen :

Man hat mich einmal versichern wollen [teilt Lichtenberg in den Briefen an Heinrich Christian Boie aus England mit] dass hier ein Mann an einem Werke für die Schauspieler arbeite, das Regeln enthalten soll, von Garrick abstrahiert, aber durch Philosophie auf Grundsätze gebracht, verbunden und geläutert... Wenn es an dem ist, so gebe der Himmel, dass der Mann ein Lessing ist... (S. 397).

Was aber war Lessings Meinung hinsichtlich des Sensibilitätsproblems ? Wie wichtig man es nicht nur in Frankreich, sondern allerorts nahm, beweist die *Hamburgische Dramaturgie* weit besser noch als Lichtenberg, dessen Stellungnahme in den zit. Kommentaren zwar unleugbar, aber doch im Vergleich zu Lessings Äusserungen — die bemerkenswerterweise recht am Anfang, im 3. Stück (vom 8. Mai 1767) seines literaturkritischen Hauptwerkes stehen — mehr indirekt zutage tritt :

Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennet ; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äusseren Merkmalen urteilen können [2].

Wenn allerdings einem Akteur auf Grund seiner physischen Disposition, bei der freilich die « Beredsamkeit » eine bedeutende Rolle spielt, die Reproduktion der äusseren Merkmale eines Gefühls — d. h. die Mimik — nicht gelingt, so ist Hopfen und Malz verloren, er empfinde was er wolle. Das ist eine banale Bemerkung, deren sich aber auch Diderot in den *Observations* nicht entschlagen hat : « C'est à la nature à donner les qualités extérieures, la figure, la voix, la sensibilité, le jugement, la finesse... [3] » Dem Studium des Gebärdenspiels hat Lessing nicht nur hier seine Aufmerksamkeit geschenkt : es existiert von ihm eine « Abhandlung von den Pantomimen der Alten » und der Entwurf zu einem Traktat « Der Schauspieler », welcher als « Ein Werk, worinne die Grundsätze der ganzen körperlichen Beredsamkeit entwickelt werden », geplant war. Seine Grundanschauung,

1. Lichtenberg, Ausg. Requadt, S. 415.
2. Lessings *Werke*, Éd. Witkowski, Bd. IV, S. 347.
3. Éd. Assézat-Tourneux, Bd. VIII, S. 344.

dass gewisse Modifikationen der Seele gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen [1], trifft sich mit der Diderots vollkommen [2].

Kommen wir aber auf die Aussagen über die Möglichkeiten des Schauspielers zurück, die Empfindungen sichtbar darzustellen. Schon der oben angeführte Satz, nach dem sie dort erscheinen können wo sie gar nicht sind, zeigt die Nähe der Lessingschen Theorie zu Diderots *Observations...* oder dem *Paradoxe*. In diesen Schriften unterscheidet Diderot bekanntlich neben dem Idealschauspieler den « comédien de nature » und den « comédien imitateur » [3], den Routinespieler, eine Unterscheidung, welche ihm Lessing offensichtlich vorweggenommen hat ; denn die Beschreibung des Letzteren als « qui fait tout passablement, il n'y a rien ni à louer ni à reprendre dans son jeu [4] » und dessen, der « uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgendeinem guten Vorbilde spielet, von der innigsten Empfindung beseelt scheinen wird, da doch alles, was er sagt und tut, nichts als mechanische Nachäffung ist [5] », entsprechen insofern einander, als der Schauspieler, den beide Autoren meinen, dem « comédien de nature » unterlegen ist, dessen « Feuer » er eben nicht besitzt ; die « comédiens imitateurs » sind nicht « quelquefois excellents » [6]. Aber der « Akteur von ursprünglicher Empfindung » [7], der sich also ganz mit seiner Rolle identifiziert und so fühlt, als sei er die Person, welche er vorstellen soll, ist nach Diderot notwendig zur Ungleichheit verurteilt : « très-chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme le marbre à la troisième [8] ». Lessing geht nicht so weit, dies zu behaupten. Für ihn behält die Klasse der Naturschauspieler, wie für den frühen Diderot, das höchste Prädikat. Aber der « comédien d'imitation », der dem kalten, nach eigenem Kunstbewusstsein urteilenden Idealschauspieler der *Observations* unterlegen ist, — « puisque rien ne se passe rigoureusement sur la scène comme en nature, et que les drames sont tous composés d'après un certain système de conventions et de principes [9] » — kann bei Lessing « ungeachtet

1. *Hamb. Dramat.*, Ausg. Witkowski, Bd. IV, S. 348.
2. Vgl. « Vorrede des Übersetzers » zur ersten Ausgabe von *Das Theater des Herrn Diderot*, 1760, siehe Ed. Karl Lachmann, Berlin, 1839, Bd. VI, S. 368 und Anm. 56.
3. Éd. Assézat-Tourneux, Bd. VIII, S. 363, 344.
4. *L. c.*, VIII, S. 344.
5. Bd. IV, S. 348.
6. Assésat-Tourneux, Bd. VIII, S. 344.
7. Lessing, *l. c.*, S. 348.
8. Assézat-Tourneux, Bd. VIII, S. 345.
9. *L. c.*, S. 344.

seiner Gleichgültigkeit und Kälte [1] » doch beinahe zu den gleichen darstellerischen Qualitäten gelangen, wie sie den anderen, mitempfindenden auszeichnen. Denn wenn er diesen, ein gutes Vorbild, sagt der Text, « lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen *er selbst* zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung... er zu einer Art von Empfindung gelangt, die... kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schliessen zu können glauben [2] ». Mit anderen Worten : die Mimik ist erlernbar. Dass dies Lessings Überzeugung sein musste, ist angesichts seines Planes, ein Lehrbuch der Schauspielkunst zu verfassen, nicht mehr als selbstverständlich. Aus dem sklavisch imitierenden Schauspieler ist unversehens der reflektierende Schauspieler Diderots geworden, der « spectateur froid et tranquille de la nature humaine », der nicht mehr bloss « nachäfft », sondern ein beobachtetes Regelsystem bewusst anwendet. Wenn er etwa den Zornigen zu spielen hat, so wird « sein Gesicht glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen ; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein ». Sein Talent besteht mit Diderots Worten « à imiter si parfaitement tous les signes extérieurs de sentiment que vous vous y trompiez [3] ». Die Unterscheidung dreier Kategorien von Akteuren in den *Observations* ist, wie wir sehen, nicht so originell, wie die romanistische Kritik gerne glauben möchte [4]. Was Diderot von Lessing unterscheidet ist, dass dieser nicht wie jener den sich selbst spielenden « comédien de nature »

1. Lessing, *l. c.*, S. 348.
2. *L. c.*, Assézat-Tourneux, VIII, S. 345. — Glaubte Lessing — in L. Riccobonis Nachfolge — zunächst, dass « die Bewegungen, Stellungen und Töne auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln grundet », sei « die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu erlernen », so hat sich diese Überzeugung nun mit der Riccobonis Meinung entgegengesetzten Ansicht Rémonds de Sainte-Albine zu einer neuen Synthese vereinigt, nach der man bei Diderot vergeblich suchen würde. Die Befolgung der « unwandelbaren Regeln », d. h. die technische Beherrschung der Schauspielkunst, soll sich — sei es nun spontan, wie bei dem Idealschauspieler, oder auf dem hier genannten Umweg — mit der Empfindung der Rolle verbinden. Kam es für Sainte-Albine in erster Linie darauf an, die Rolle zu durchleben, weil für ihn die « unwillkürlichen Ausdrucksbewegungen... Reflexe des Seelenzustandes » sind (wie Lessing, Ed. Withowski, Bd. IV, S. 348, meinte), so wird in Lessings Synthese (die weder wie dieser dem Zustandekommen der Naturwahrheit des Bühnenspiels *nur* von innen, noch wie Riccoboni *nur* von aussen beikommen will) auch die entgegengesetzte Möglichkeit — von den Ausdrucksbewegungen zum Seelenzustand — betont. Zwischen äusserem Ausdruck und innerer uBewegng bestehen Wechselbeziehungen. Über Wandel und Entwicklung von Lessings Theorie der Schauspielkunst vgl. : Julius Petersen, Einleitung zum zwölften Teil von Lessings *Werken*, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, o. J., bes. S. 29, S. 32 ff.
3. Assézat-Tourneux, Bd. VIII, 348.
4. Vgl. Vexler, *l. c.*, S. 88.

degradiert ; freilich ein Unterschied, der nichts weniger als das in sich schliesst, was den reifen Goethe der « Wilhelm Meister »-Zeit vom Sturm und Drang trennt. Ein Blick auf den *Werther* genügt, um deutlich zu machen, welche Stellung dieser innerhalb der Entwicklung der Ideen über den Schauspieler einnimmt ; dass er nicht als solcher erdacht wurde, ist deshalb kaum bedeutungsvoll, weil das Schauspielerproblem nur in unserer Untersuchung isoliert erscheint, in der Diskussion des 18. Jahrhunderts aber in engem Zusammenhang mit der grossen Frage stand, ob die wahre Kunst die sei, welche den Regeln der Vernunft, den « bienséances » entspringt, oder die andere, die Herder in seiner *Abhandlung über die Ode* (1764) in der Lyrik als « unmittelbarem Gefühlsausdruck » verwirklicht sieht, « der nur reflexionslosen Menschen eigentümlich ist und daher verlorengeht, sobald die Vernunft zur Dominante des Lebens wird ». « Die Ausbreitung der Wissenschaft — heisst es dort weiter — verengert die Künste, die Ausbreitung der Poetik die Poesie, endlich haben wir Regeln statt poetischer Empfindungen, wir borgen Reste aus den Alten, und die Dichtkunst ist tot ». Auch bei Diderot selbst bilden die Bemerkungen über den Schauspieler nur einen Teil der weitreichenderen Bemühungen um eine allgemeine Kunsttheorie. Da es aber innerhalb dieser galt, eine Entscheidung über die Rolle des Gefühls zu fällen, stellte der Schauspieler, bei welchem das Werk und der Augenblick seiner Schöpfung eine untrennbare Einheit eingehen, aus leicht ersichtlichen Gründen ein besonders geeignetes Demonstrationsobjekt dar. Dass darüber hinaus die Schaffung eines den neuen Ansichten über Kunst, Natur und Gefühl entsprechenden Theaters ein dringendes Erfordernis der Zeit war und auch durch dieses die schauspielerische Darstellung in den Mittelpunkt theoretischer Erörterungen rücken musste, ist nur allzu natürlich.

Wenn Spitzer mit Recht den Neveu de Rameau mehr als einen Künstler « raw material of an artist [1] » nennen konnte, so wäre diese Charakterisierung auch auf Werther ohne alle Gezwungenheit anzuwenden ; denn auf ganz gleiche Weise scheitern sie als Künstler beide, indem ihnen der Sprung über die Subjektivität hinweg zum objektiven Kunstwerk nicht gelingt. « Nachahmung der Natur » missglückt ihnen, eben weil in ihrem Streben nach Selbstverwirklichung oder Selbstpotenzierung das Objektive verschwimmt, die Welt « gegenüber den unendlichen Ansprüchen

1. Spitzer, *l. c.*, S. 158.

des inneren Gottes überall versagt [1] ». « Ach, könntest du das wieder ausdrücken, könntest dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, dass es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes ! » schreibt Werther am 10. Mai (1. Buch) ; an diesem unverwirklichbaren Programm des subjektiven Gefühlsmenschen zerbricht Werther als Künstler. « Aber ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen », schliesst derselbe Brief.

... Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt ! Wiederum mehr in Ahnung und dunkler Begier, als in Darstellung und lebendiger Kraft. Und da schwimmt alles vor meinen Sinnen, und ich lächle dann so träumend weiter in die Welt ; ... (22. Mai). Noch nie war ich glücklicher, noch nie war meine Empfindung an der Natur, bis aufs Steinchen, aufs Gräschen herunter, voller und inniger ; und doch — ich weiss nicht, wie ich mich ausdrücken soll, meine vorstellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt und schwankt so vor meiner Seele, dass ich keinen Umriss packen kann ; aber ich bilde mir ein, wenn ich Thon hätte oder Wachs, so wollte ich's wohl herausbilden. (24. Julius).

So verschiedengeartet Werther und der Neveu de Rameau als Charaktere auch sein mögen, von der Zeitkrankheit der *sensibilité* sind sie gleichermassen befallen und über sie miteinander vergleichbar. Dass die Erregbarkeit nicht nur — wie wir sahen — das Geschöpf Diderots an den Rand des Wahnsinns bringt, zeigt der Brief vom 12. Aug., in dem sich Werther ja geradezu durch seine Fähigkeit zu « Leidenschaft ! Trunkenheit ! Wahnsinn ! » als Künstler legitimiert : « denn ich habe in meinem Masse begreifen lernen, wie man alle ausserordentlichen Menschen, die etwas Grosses, etwas Unmöglicherscheinendes wirkten, von jeher für Trunkene und Wahnsinnige ausschreien musste ». Wie er nicht imstande ist, anders als beflügelt vom Gefühl zu schaffen, offenbart sich dort, wo ein Brief (2. Buch, 29. Julius) unvermittelt mit den Worten abbricht : « Ein unerträglicher Mensch hat mich unterbrochen. Meine Thränen sind getrocknet. Ich bin zerstreut. Adieu, Lieber ! » Die Ahnung einer Kunst als Frucht der « observation », die einmal flüchtig anklingt (vgl. 1. Teil, 26. Mai), wird augenblicklich darunter begraben, was Werther « das *wahre* Gefühl von Natur und den *wahren* Ausdruck derselben » (ebenda) nennt.

Es ist einmal versucht worden, die Schauspielerlaufbahn Wilhelm Meisters als eine Nutzanwendung der Gedanken zu interpretieren, die Goethe aus der Lektüre des Diderotschen

1. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, I, S. 296.

Paradoxe sur le comédien zugeflossen wären [1]. Roland Mortier hat dagegen eingewandt, dass « l'article de C. A. Eggert ne prouve strictement rien [2] », und wir glauben aus verschiedenen Gründen, dass von einem Einfluss der infragestehenden Schriften (dem *Paradoxe* und den *Observations*) auf die bisher genannten und noch zu nennenden deutschen Dichter, deren Gedanken über den idealen Schauspieler Ähnlichkeit mit denen des späten Diderot aufweisen, keine Rede sein kann. Der *Paradoxe* ist, im Gegensatz zu den im Oktober 1773 durch Grimms *Correspondance* verbreiteten *Observations*, erst 1830 im Druck erschienen. Ihn hat Goethe vor der Inangriffnahme des *Wilhelm Meister* gewiss nicht gekannt. Sollte er vielleicht das entsprechende Faszikel der ihm möglicherweise früh durch Herder vertrauten *Correspondance littéraire* mit den *Observations* gelesen haben ? Nicht eine einzige Anspielung in seinen Werken, Briefen oder Tagebüchern macht eine solche Annahme wahrscheinlich. Sie ist durch Eggert nicht nur nicht bewiesen, sondern nach dem bis heute vorliegenden Material mit nichts beweisbar. Darüberhinaus aber ist — wie unsere Bemerkungen zeigen wollen — eine Bestimmung von Parallelen, wie sie hier bei Goethe und Diderot zweifellos vorliegen, als « Einfluss » keineswegs notwendig. Analogien unbesehen als Einflüsse auszugeben ist eine Erbsünde der vergleichenden Literaturwissenschaft, die allzu oft nur quellengeschichtlich orientiert ist und nicht erkennt, welche Schlüsse aus der Tatsache abzuleiten sind, dass Probleme, die sich unabhängig voneinander an verschiedenem Ort stellen, auch unabhängig voneinander — wenn auch nicht aus Zufall ! — gleiche Beantwortung finden können. Wenn somit die Einfluss-Hypothese des zitierten Aufsatzes abzustreichen wäre, so behält doch der detaillierte Vergleich des *Wilhelm Meister* mit dem *Paradoxe* darin seinen Wert, dass er eindeutig die « identité de vues sur l'incompatibilité de la sensibilité avec le jeu du bon comédien [3] » erweist.

Wilhelms geistige Verwandtschaft mit Werther ist längst erkannt worden [4] ; ihr Scheitern in der Kunst hat die gleiche Wurzel. Jarno nennt sie beim Namen, wenn er das Urteil fällt, mit dem sich Wilhelm resigniert bescheidet :

1. C. A. Eggert, *Goethe und Diderot : Über Schauspieler und die Kunst des Schauspielers.* In *Euphorion*, Bd. IV, 1897, S. 301-317.
2. *Diderot en Allemagne* (1750-1850), Université Libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, t. XV, Paris, 1954, S. 331.
3. *L. c.*
4. Vgl. H. A. Korff, *l. c.*, II, 344.

Und bei mir ist es doch so rein entschieden, dass, wer sich nur selbst spielen kann, kein Schauspieler ist. Wer sich nicht dem Sinn und der Gestalt nach in viele Gestalten verwandeln kann, verdient nicht diesen Namen. So haben Sie z.B. den Hamlet und einige andere Rollen recht gut gespielt, bei denen Ihr Charakter, Ihre Gestalt und die Stimmung des Augenblicks Ihnen zu gute kamen [1].

Die Parallele zu Diderot VIII, 345, ist ganz deutlich. Im 3. Kapitel des IV. Buches schildert Wilhelm selbst, wie sein Weg zu einer Rolle — es ist die Rede von Hamlet — über das « sentiment » führt :

ich glaubte sie zu studieren, indem ich anfing, die stärksten Stellen, die Selbstgespräche und jene Auftritte zu memorieren, in denen Kraft der Seele, Erhebung des Geistes und Lebhaftigkeit freien Spielraum haben, wo das bewegte Gemüt sich in einem gefühlvollen Ausdrucke zeigen kann. Auch glaubte ich recht in den Geist der Rolle einzudringen, wenn ich die Last der tiefen Schwermut gleichsam selbst auf mich nähme. So memorierte ich, und so übte ich mich und glaubte nach und nach mit meinem Helden zu *einer* Person zu werden.

Der Wilhelm entgegengesetzte « vollkommene Schauspieler » ist Serlo [2], vollkommen, weil er mit « *anscheinendem* Enthusiasmus » die Einbildungskraft der Zuschauer zu gewinnen, « *natürlich* zu spielen und doch immer *verstellt* zu sein » verstand. Und dies gelingt ihm durch die « innerliche Kälte seines Gemütes », « die Klarheit seines Blicks » ; dadurch, dass er « nur immer die äusseren Eigenheiten der Menschen » sah und « sie in seine mimische Sammlung » eintrug. « Eigentliche Erfindungsgabe hatte er nicht » ; « c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes [3] ». Auf Grund dieses Mangels wird aus dem « comédien imitateur », als der er angefangen hatte, der vollkommene. Er ist Künstler aus Beruf, nicht wie Wilhelm [4], Werther und der Neveu de Rameau ein von *chaleur*, *sensibilité* und *enthousiasme* bestimmter Kunstliebhaber. Er ist einseitig und entspricht eben deshalb dem Genie, wie es der klassische Goethe und auch Diderot verstanden haben, das Genie als höchst spezialisierten Menschen [5].

1. VIII. Buch, 5. Kap.
2. IV. Buch, 8. Kap.
3. Assézat-Tourneux, VIII, 370.
4. Im Zusammenhang mit dieser literarischen Pseudo-Genie-Tradition und der Theatromanie der Goethezeit ist nachdrücklich auf die abgründige Gestalt Roquairols aus Jean Pauls « Titan » hinzuweisen, wie es Walther Rehm in *Begegnungen und Probleme*, Studien zur deutschen Literargeschichte, Bern, 1957, S. 155-242 getan hat. Vgl. diese vorzügliche, überaus aufschlussreiche Abhandlung. (Siehe ebenfalls *Rilke und die Duse*, a.a.O, S. 347-417 und die an bibliographischen Hinweisen und Ausblicken auf spätere Zeiten (Mörikes « Maler Nolten » usw.) sehr reichen Anmerkungen zu beiden Aufsätzen.
5. Vgl. Goethes Aufsatz « Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten » : « Wo das Subjektive für sich allein schon viel bedeutet, muss der Dilettant sich dem Künstler nähern, zum Beispiel Tanz, Musik, schöne Sprache, lyrische Poesie. Wo es umgekehrt ist, scheiden sich der Künstler und der Dilettant strenger,

Dass Gœthe an dem Typ Serlos als dem des Idealschauspielers festhielt, zeigen seine 1803 entstandenen « Regeln für Schauspieler », die allein schon durch die Tatsache, dass sie als genau zu beobachtende Anleitungen zum richtigen theatralischen Darstellen entworfen sind, den Abstand zum Sturm und Drang deutlich machen. Wenn der §. 63 etwa das Einüben des Gebärdenspiels vor dem Spiegel empfiehlt, dann mit dem Zweck —

dass man *von der Deklamation nicht hingerissen wird*, sondern jede fehlende Bewegung, welche das Gedachte oder leise Gesagte nicht ausdrückt, leicht bemerken so wie auch die schönen und richtigen Gebärden auswählen und dem ganzen Gebärdenspiel eine analoge Bewegung mit dem Sinne der Wörter als Gepräge der Kunst aufdrücken kann.

Durch die Detailliertheit der Anweisungen jede spontane Gefühlsäusserung zu unterbinden, ist deshalb die Absicht der « Regeln », weil der Schauspieler « nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen soll und er also in seiner Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe » (§. 35). In dem Willen zur Stilisierung der Natur geht der klassische Goethe allerdings einen gewaltigen Schritt hinter Diderot und dessen Modell zu den Konventionen zurück, die dieser gerade bekämpft hatte, so etwa mit der Forderung, der Schauspieler dürfe dem Publikum nie den Rücken zuwenden, die nun erneut und nachdrücklich erhoben wird.

Die Zusammenhänge zwischen den « Regeln » und Wilhelm v. Humboldts Aufsatz *Über die gegenwärtige Französische tragische Bühne* sind augenscheinlich [1]. Er erreichte Goethe zu einer Zeit, als für ihn sowohl wie für Schiller — im Zusammenhang mit der Bearbeitung des *Mahomet* von Voltaire — das klassische französische Theater neue Aktualität gewonnen hatte. Was Humboldt an der französischen und deutschen Bühne tadelt und lobt, ist für die historische Entwicklung des Schauspielerproblems im 18. Jahrhundert höchst aufschlussreich. « Deutlichere Spuren des Kunstfleisses » als bei uns, beobachtet der Kritiker in Paris, (S. 378), aber dafür doch eine « vielleicht minder grosse und tiefe... Stimmung » (S. 377). Der französische Akteur vereinigt in seinem Spiel den Maler, den Bildhauer und den pantomimischen Tänzer (*ibid.*), doch « er fühlt nicht, und lässt den Zuschauer nicht empfinden, dass die Leidenschaft oft Ausbruch einer Seele ist... » (S. 383) ;

und der Dilettantismus kann schädlich wirken, wie bei der Architektur, Zeichenkunst, *Schauspielkunst*, epischen und dramatischen Dichtkunst. Vgl. dazu Gerhard Baumann, *Goethe : ' Über den Dilettantismus '*, in *Euphorion*, 46, 1952, S. 348-69.

1. Erster Druck : Goethes *Propyläen*, 3, 1, 66-109 (1800), zit. aus W. v. H. *Werke*, Ed. der Königl. Preuss. Ak. d. Wiss., 1. Abt., Bd. 2, Berlin, 1904.

er stellt sie mehr « in ihren physischen Äusserungen, als in ihrer inneren Gestalt » (S. 385) dar, kurz, es fehlt ihm an « innerer Empfindung », an der « Idealität », die Humboldt dem deutschen Theaterspiel nachrühmt, welches dann aber wiederum, « weil wir wirklich eine sehr gebärdenlose Nation sind » (S. 392), der Ausdrucksqualitäten ermangelt, über die das französische in so reichem Masse verfügt. Es sucht, im Gegensatz zu dem unseren, « weniger die hoch idealisierte Natur, als nur die Kunstmanier, die Regelmässigkeit, Zärtlichkeit und Symmetrie, die den Künstler verrät [1] ». Goethes « Regeln » nun verraten ein deutliches Bestreben, den Eigenschaften die dem nationalen Theater eigen, jene anderen, ästhetischen zu vereinigen, welche Frankreich repräsentiert. « Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht » (§. 83). « Es muss gemalt werden, doch so, als wenn es nicht absichtlich geschähe » (§. 55). Der Auflehnung des Sturm und Drang gegen das Rationale in der Kunst ist die Versöhnung gefolgt, die Schiller in seinem Stanzen, « Goethe als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte » (1800), besingt [2]. Nicht Rückkehr zu dem « falschen Regelzwange », keine Aufgabe dessen, was durch Lessing erobert und von Diderot befördert worden war, kein Widerruf des Nationaltheaters [3], jedoch ein neues Erkennen der Vorbildhaftigkeit der ästhetischen Würde der klassischen französischen Bühne und Abkehr von dem « Naturalismus », wie er beispielsweise aus den *Entretiens sur le Fils naturel* sprach [4]. Zur Erreichung des idealen Zieles bedurfte man Diderots als Dramaturgen in Deutschland nicht mehr. « Es ist dazu nur ein Fortschreiten nöthig », schreibt Humboldt, um dann fortzufahren :

1. *L. c.*, S. 390.

2. Vgl. F. Schiller, « Über Anmut und Würde » : « Die Forderungen, die wir an den Schauspieler machen, sind : 1) Wahrheit der Darstellung und 2) Schönheit der Darstellung. Nun behaupte ich, dass der Schauspieler, was die Wahrheit der Darstellung betrifft, alles durch Kunst und nichts durch Natur hervorbringen müsse, weil er sonst gar nicht Künstler ist ; und ich werde ihn bewundern, wenn ich höre oder sehe, dass er, der einen wütenden Guelfo meisterhaft spielte, ein Mensch von sanftem Charakter ist.

3. Einheim'scher Kunst ist dieser Schauplatz eigen,
Hier wird nicht fremden Götzen mehr gedient,
Wir können mutig einen Lorbeer zeigen,
Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt.
Selbst in der Künste Heiligtum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Britten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

4. Schiller, *l. c.*, « Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen, — Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen. » — Vgl. auch Humboldts Kritik (*l. c.*, S. 399) an Diderots Schrift.

Wie dagegen die Französische Tragödie zur Kraft und Wahrheit der Natur, zu einer seelenvollen und idealischen Darstellung der Menschheit kommen solle, sehe ich nicht ab. Ich glaube in der That, sie müssen erst zum Drama zurück, und von da zur bürgerlichen Tragödie, ehe sie wieder an eine heroische denken können [1].

Man hatte den Eindruck, Frankreich überholt zu haben. Diderot war eine Stufe gewesen, die hier bereits überwunden, dort aber erst noch zu übersteigen war. Das Schauspielerparadox hat nichts Paradoxales mehr. Der einzelne Mensch, oder auch Gruppen von Menschen sind imstande, ein Problem für sich zu entscheiden. Die Geistesgeschichte aber löst nichts, und so ist denn auch die Frage, ob der Akteur auf der Bühne empfinden solle oder nicht, deshalb auf das ganze gesehen schlechterdings unlösbar, weil ihre Beantwortung von der geistigen Ferne oder Nähe von subjektivistischer Lebenshaltung abhängt. Diderot war ganz in ihr befangen und deshalb musste ihm eine Opposition gegen sie « paradox » erscheinen ; Goethe ging von ihr aus, befreite sich aber aus ihrem Bann und harmonisierte These und Gegenthese zu einer neuen Synthese ; diese aber wurde nicht zur bestimmenden Regel und konnte es nicht werden. Die Diskussion ging, wie vor Goethes Wilhelm Meister, fort. Schon Engel hatte in seiner *Mimik* (1782-1785) an dem Schauspieler Ekhof gerühmt, dass er sich nie von dem Gefühl hinreissen liess. Man erinnere sich Lichtenbergs entsprechenden Lobes für Garrick. Das Paradoxe des Diderotschen Traktats ist jedoch keineswegs der fortschreitenden Erkenntnis gewichen ; denn von Erkenntnis hing in einer Epoche, die in « Empfindsamkeit », « Sturm und Drang » oder welchen Namen man immer der Revolution des Subjektivismus geben mag, in der sie wurzelte, die Stellungnahme zu dem hier behandelten Problem nicht ab. Es stellte sich nicht dem Fachmann allein, wie etwa heute, sondern überhaupt dem Künstler in dieser oder jener Form [2], weshalb der Historiker denn auch in der Lage ist, den geistigen Standort eines jeden aus der Antwort zu bestimmen, die er auf die Frage findet. Wenn sie sich in so vielen Fällen an den Schauspieler wendet, dann deshalb, weil in ihm die Vereinbarkeit der Idee mit dem Kunstwerk und die Überführbarkeit des einen in das andere am reinsten beobachtbar ist und sich darüber hinaus dem subjektivistischen, künstlerischen

1. *L. c.*, S. 396.
2. Weiteres Material zum Schauspielerproblem bietet — neben den bekannten Werken von Ed. Devrient, H. Oberländer — Hans Knoll, *Theorie der Schauspielkunst. Darstellung und Entwicklung ihres Gedankens in Deutschland von Lessing zu Goethe.* Diss. Greifswald, 1916.

Menschen das Theaterspiel als elementare Form des möglichen Selbstausdrucks und der Selbstpotenzierung anbietet. Den Beweis dafür liefert Karl Philipp Moritz in seinem *Anton Reiser* (1785-90), wie ein Aufsatz Eckehard Catholys [1] dann besonders deutlich macht, wenn man ihn auf dem Hintergrund der Ausführungen Hermann Blumenthals über « Karl Philipp Moritz und Goethes *Werther* sieht [2]. Der Roman findet in dem Augenblick ein Ende, in dem der letzte Versuch Reisers, die Theatersehnsucht in die Wirklichkeit umzusetzen, fehlschlägt. Die Bemühungen um ein poetisches Werk waren schon vorher gescheitert und zwar, wie bei dem *Neveu de Rameau* und *Werther*, aus einer schöpferischen Unkraft als Folge eines Übermasses an Empfindungsfähigkeit [3], die Moritz selbst als eine psychologisch scharfsinnige Begründung in Goethes Jugendwerk hervorgehoben hatte [4]. Die Antinomie von mangelnder Schöpfergabe und extremer künstlerischer *Sensibilité*, welche die dt. Klassik für sich überwand, ist für die Romantik wiederum bestimmend. Es lässt sich zeigen, wie sich der « Sturm und Drang » in ihr wiederholt [5]. Man vergleiche beispielsweise die Gestalt des Musikers Kreisler bei E. T. Hoffmann [6], mit den Ansichten über den Schauspieler, die Hoffmann in den

1. Karl Philipp Moritz. Ein Beitrag zur « Theatromanie » der Goethezeit, *Euphorion*, Bd. 45, 1950, S. 100-123.

2. *Zeitschr. f. Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXX. Bd. 1936, S. 28-64.

3. « Wenn, wie sich zeigte, bei Moritz die Phantasie fast immer nur da wirksam wird, wo es um die Ausgestaltung der eigenen Persönlichkeit geht, dann dürfen wir Ludwig Tieck nach Wackenroders Vorgand seinen « Zwillingsbruder » nennen. » So Eckehard Catholy in « Schauspielertum als Lebensform », *Hebbel-Jahrbuch* 1951, S. 104. Vgl. die dort konstatierte Ähnlichkeit Holteis und des jungen Hebbel (in der « Neigung zum Beruf des Schauspielers ») mit Moritz.

4. *L. c.*, S. 52. Karl Ph. Moritz « sprach aus eigener, leidvoller Erfahrung, wenn er die Bildungskraft als das Wesentliche im künstlerischen Schaffen ansah, hatte er doch die Gefahren der Empfindungsfähigkeit genug durch eigene Misserfolge kennen gelernt », sagt Paul Menzer mit Recht in seinem interessanten Aufsatz « Goethe-Moritz-Kant », in : *Goethe, Viermonatschrift der Goethegesellschaft*, Neue Folge des Jahrbuchs, 7. Band, Weimar 1942, S. 192.

5. Vgl. dazu Korff, *Geist d. Goethezeit*, Bd. IV, S. 48. Ähnliche Verhältnisse in Frankreich spiegelt der Sinneswechsel des berühmten Schauspielers Talma. Während er sich 1814 mit Diderots Ansichten über den idealen Schauspieler so identifizierte, dass er dessen Worte aus dem *Paradoxe* zitiert als seien sie seine eignen, bezieht er 1825 in den *Réflexions sur Lekain et l'art théâtral* die Gegenposition. Vgl. hierzu Paul Bastier, *R. Litt. comp.*, 12, 1932, S. 871 ff.

6. Vgl. E. T. A. Hoffmann, Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher, hrsg. von Walther Harich, Weimar, 1924, Bd. I, S. 3 f. — Von ihm heisst es charakterisierend, « die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht, und der Versuch sei misslungen, in dem seinem überreizbaren Gemüt, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihre Werke zu dichten, wie sie dieselben selbst im höheren Sinn eigentlich brauche... Johannes wurde von seinen inneren Erscheinungen und Träumen wie auf einem ewig wogenden Meer dahin — dorthin getrieben, und er schien vergebens den Port zu suchen, der ihm endlich die Ruhe und Heiterkeit geben sollte, ohne welche der Künstler nichts zu schaffen vermag ».

« Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors » vertritt, so findet man in diesem deutliche Parallelen zu dem Diderotschen *Paradoxe sur le comédien* [1]. Stets dort, wo die *sensibilité* ihrer aus sich selbst Herr zu werden strebt, wiederholt sich das *Paradoxe*, der Widerspruch, den man bei Diderot vergeblich wegzudiskutieren versucht hat. Die Erkenntnis einer Vereinbarkeit der Gegensätze fanden wir, als der erste Sturm und Drang zu Ende gegangen war. Ludwig Tiecks Artikel aus den *Dramaturgischen Blättern* : « Soll der Schauspieler während der Darstellung empfinden ? soll er kalt bleiben ? » offenbart nicht allein, dass die alten Fragen in den Zwanzigerjahren des 19. Jahrunderts zugleich immer noch und wieder erneut Tagesfragen sind, zu deren Beantwortung man sich auf die berühmten Akteure beruft — auf die Clairon und die Dumesnil (die schon in Diderots Argumentation eine Rolle gespielt hatten) auf Ekhof, Schröder, Lekain u.a.m. — wenn es dort von der Schauspielkunst heisst : « Auch hier (wie in allen anderen Künsten) stehen sich Kunst und Natur, Besonnenheit und Feuer, Gefühl und Beobachtung so wenig entgegen, dass vielmehr Eins ohne das Andere, genau betrachtet, in ein Nichts zerfällt [2] », so

1. Das « überreizte Gemüt » Kreislers wird an dem Schauspieler gerügt, dem nie « das gänzliche Gelingen der Darstellung in allen Momenten gewiss » ist, « da eine unbegreifliche Reizbarkeit, von tiefgehendem unmutigen Misstrauen erzeugt, ihn im Augenblick ausser Fassung bringen kann » (S. l. c., Bd. XIII, S. 177), « das gänzliche Verleugnen oder vielmehr Vergessen des eigenen Ichs » wird « das erste Erfordernis der darstellenden Kunst » genannt (S. 171), da « eben das Zur-Schau-tragen der eigenen individuellen Person gerade der gröbste Fehler des Schauspielers ist. Dem wahren darstellenden Künstler muss die besondere geistige Kraft inwohnen, sich die von dem Dichter gegebene Person beseelt und lebendig gefärbt, das heisst, mit allen inneren Motiven, die die äussere Erscheinung in Sprache, Gang, Gebärde bedingen, vorzustellen... Über diese geistige Operation, die der uns selbst dunkle geheimnisvolle Zustand des Träumens uns möglich macht, muss der Schauspieler mit *vollem Bewusstsein, nach Willkür* gebieten... (S. 170). Es ist die Rede von einem « durchaus vortrefflichen Schauspieler », der « ... wie im Geiste die in Furcht, Schrecken und Graus erstarrten Gesichter der Zuschauer erblicke, und dass er dann das Entsetzliche, es darstellend, selbst eiskalt seine Adern durchrinnen fühle. In diesen Schauern erwache aber ein höherer Geist in ihm, gestaltet wie die Person seiner Rolle, und diese, nicht er spiele dann weiter, wiewohl von dem Ich, *dessen Bewusstsein ihm nie entgehe*, wohl beobachtet und gezügelt » (S. 166). Der Schauspieler soll « tiefere Anschauung der menschlichen Natur », « tiefe Einsicht in die Kunst besitzen ». Dem « kleinen Garrick » (gewiss nicht von Diderot, sondern von Lichtenberg inspiriert, dessen « geistreiche Beschreibung von Garricks Spiel » (S. 192) Erwähnung findet) gelingt es immer « zu seiner Rolle sich aus dem lebendigsten Leben eine Figur herauszugreifen und diese mit Wahrheit und Kraft darzustellen... » (S. 183). Bei Diderot (Ed. Assézat-Tourneux, VIII, S. 345) heisst es von M^lle^ Clairon : « Elle a eu sans doute dans sa tête un modèle, auquel elle s'est étudiée d'abord à se conformer. » Diderots Charakterisierung des grossen Schauspielers als jemandes der « l'art de tout imiter et une égale aptitude à toute sorte de caractères et de rôles » (*l. c.*) besitzt, hat bei Hoffmann ihre Parallele (S. 187) : « Bezeichnen sie durch das Wort : Vielseitigkeit diejenige dem Schauspieler inwohnende Kraft, vermöge welcher er, seine Person ganz aufgebend, jedesmal ein anderer scheint, so bin ich mit Ihnen einig, nicht allein dass diese Eigenschaft eben von der Genialität des Schauspielers zeugt, sondern dass es auch noch, dem Himmel sei es gedankt, solche Schauspieler gibt. » Zu dem Thema Diderot und E. T. A. Hoffmann, vgl. Roland Mortier, *l. c.* ; zur Charakteristik der Schauspieler in Hoffmanns dichterischen Werken (« Don Juan », « Signor Formica », Prinzessin Brambilla »), Joachim Max, *E. T. A. Hoffmanns theatralische Welt*. Diss. Erlangen, 1950.

2. *Kritische Schriften*. Leipzig, 1852. Bd. IV, S. 81. Ähnlicher Aussagen gibt es mehr,

haben wir daran das Zeichen der Überwindung des zweiten — wenn auch nicht letzten — Sturm und Drang.

Horst Baader.

etwa *a.a.O.*, S. 158 : « Werner, mit grossem Talent begabt, ist ein belehrendes Beispiel, wohin das grösste Talent führt, wenn es nicht mit Charakter vereingt und von Vernunft beherrscht wird ; oder : *Nachgelassene Schriften* (hrsg. von R. Köpke, 2 Bde. Leipzig, 1855), II, S. 179 : « Beim Lesen selbst habe ich stets gesucht über dem Ganzen zu stehen. Obgleich ich im Affecte mit dem jedesmaligen Charakter gewissermassen Eins werde, so habe ich mir doch selbst dann so viel Überblick zu bewahren gesucht, dass ich mich im gleichen Augenblick tadeln konnte, ein Wort unrichtig betont zu haben. Dass ist die richtige Stimmung für den Vorleser wie für den Schauspieler und Künstler überhaupt, es ist das hier die Ironie. » Dass Tiecks (und stets die seines Freundes Wackenroder) Stellungnahme zu unserem Problem zunächst eine ganz andere war — grosso modo die des Diderot der *Entretiens sur le Fils Naturel* — zeigen u. a. « Phantasus », vgl. *Schriften*, Berlin, 1828, Bd. V, S. 459 : « Wie notwendig ist noch die schaffende Phantasie und ein grosser Enthusiasmus zu den tragischen Darstellungen. Diese können aus keiner Beobachtung des Lebens hervorgehen... », *a. a. O.*, S. 465. Anerkennung des « von Intuition und Begeisterung allein getragenen Schaffen Flecks » : « Will man nun hieran den alten Streit knupfen, dass ein solcher kein Künstler sei, will man diesen Namen jenem Besonnenen ausschliesslich beilegen, so weiss ich hierauf nichts zu antworten, aber das weiss ich, dass der Besonnene auf seinem Wege nie erfinden und bilden kann, was ich von diesem gesehen und erlebt habe. » Siehe den in diesem Zusammenhang ebenfalls aufschlussreichen Briefwechsel zwischen Tieck und Wackenroder, z. B. den Rat Tiecks an den Freund, 28-XII-1792 : « ... hüte Dich ja vor dem Fehler so vieler Dichter zu *denken statt zu empfinden* ». Vgl. auch Marlis Kranz, *Ludwig Tiecks und Heinrich Laubes Stellung zur Schauspielkunst*. (Eine vergleichende Gegenuberstellung). Diss. München, 1951. Dass bei Wackenroder — vgl. « Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger » — der Antagonismus von « Kunstenthusiasmus » und Kunstschaffen nicht zu einem Ausgleich findet, sondern « immer als ein unbegreiflicher Widersinn » empfunden wird, zeigt Gerhard Fricke in « Bemerkungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroders Religion der Kunst », *Festschift* Paul Kluckhohn und Hermann Schneider, Tübingen, 1948, S. 345-71.

NOTES ET DOCUMENTS

A PROPOS DES « OVIDIANA »

M. N. I. Herescu, l'éminent latiniste qui enseignait naguère à l'Université de Bucarest, a pris l'initiative, heureuse, de réunir un certain nombre d'articles consacrés à Ovide par divers savants de divers pays, et de les publier en volume, les *Ovidiana* [1], — pour célébrer ainsi le bi-millénaire de la naissance du poète. Il en est résulté un ensemble très érudit, très nouveau sur beaucoup de points, intéressant aussi par des prises de position parfois opposées [2]. Ces contradictions démontrent qu'Ovide est toujours, en Occident, un poète aimé : les attardés qu'on appelle humanistes (au demeurant, en existe-t-il encore ? ne faut-il pas dire : philologues ?) l'étudient avec scrupule, avec passion. J'avais remarqué semblable ardeur au Congrès que nos amis italiens, sous la conduite d'E. Paratore, ont organisé à Sulmone, patrie du poète, au mois de mai 1958 (20-24). Cette exquise petite ville, où le S.P.Q.R. de Rome est remplacé par S.M.P.E., un peu énigmatique, mais très ovidien *(Sulmo Mihi Patria Est)*, avait conscience de sa dignité : les autorités municipales, les habitants les moins latinistes accueillaient avec une amabilité charmante des congressistes d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, des États-Unis, de France, de Hollande, d'Irlande, de Pologne, de Roumanie, — sans omettre une forte représentation italienne. Tant de latinistes, venus de tant de pays, pour parler d'Ovide ! On prétend que la culture classique se meurt ; il ne m'appartient pas de le nier, mais les débats de Sulmone (combien abondants ! deux sections fonctionnaient en même temps), témoignent pour le moins de la vitalité d'un poète.

Cette vitalité ne tarit point. L'attachement des Roumains [3] à Ovide est la forme d'une amitié également bi-millénaire ; et celui que tous manifestent au poète résulte d'une admiration de plus en plus consciente. A vrai dire, si le génie d'Ovide a été méconnu, ce ne fut que durant

1. *Ovidiana, recherches sur Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

2. Voir à ce sujet le compte rendu, plein d'intelligence critique et de finesse, qu'en a donné M^lle^ L. Rosa dans son article *Su alcuni aspetti della critica ovidiana in Italia*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXI, 1959, pp. 215-221.

3. Cf. N. Lascu, *Ovidiu în România*, dans *Publius Ovidius Naso*, Bibl. Ant. Stud., II. Bucarest, 1957 ; pp. 333-580.

une assez brève période, celle où une philologie étroite n'a exalté Virgile et Horace que pour mieux mépriser l'auteur des *Métamorphoses* ; il reste bien quelques réfractaires qui se refusent à voir en lui mieux qu'un poète de cour ou de boudoir, d'une clarté facile et superficielle. Mais l'élargissement du goût nous rend sensibles, d'ordinaire, à d'autres qualités d'Ovide : la variété de ses rythmes et de ses structures, la perfection de sa langue, son art pour décrire ou suggérer, les inquiétants mystères de ses *Métamorphoses*, ses analyses psychologiques, si déliées, la grandeur si romaine de ses *Fastes*. En aimant Ovide, les modernes bénéficient des critiques mêmes de ses détracteurs, qui ont pourtant bien mérité du poète en l'étudiant sans finesse, mais avec application. Cette affection prolonge donc une tradition : l'Occident n'a guère refusé sa tendresse au poète qui a lâché sur lui le vol éblouissant des Immortels.

Dès le Moyen Age, la légende s'empare de lui, et l'*Ovide moralisé* n'est qu'une manifestation de sa gloire entre beaucoup d'autres. Il y aurait une vaste étude à faire sur l'universalité d'Ovide, et j'espère que les colloques qui doivent se tenir à Sulmone tous les deux ans permettront de déterminer les modalités de cette action. Déjà, au Congrès de 1958, S. Battaglia présentait un exposé sur « Ovide maître du Moyen Age pour l'art du récit » ; Ussani jr. analysait certains aspects de la fortune d'Ovide avant la Renaissance ; A. Monteverdi et P. Lehmann reprenaient le sujet en des perspectives plus vastes. P. Fabbri rapprochait Ovide de Dante, N. Lascu le suivait en Roumanie, et j'esquissais l'histoire de son influence dans la France du XVII^e^ siècle. Ces travaux paraîtront dans les Actes du Congrès. Peu à peu on renouvellera l'ouvrage méritoire, mais sommaire, de Ed. Kennard Rand [1]. Cependant la synthèse de R. Schevill sur *Ovide en Espagne* gardera sa valeur [2].

Il existe un aspect de l'influence d'Ovide que je m'efforce d'étudier, et sur lequel rien de sérieux n'a été encore écrit : l'art européen, du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle, lui doit une part notable de son inspiration. Il apparaît dans les manifestations les plus diverses, sculpture ou peinture, architecture peut-être [3], céramique [4]. En parcourant le tome 2

1. *Ovid and his influence*, New-York, 1928.

2. *Ovid and the Renascence in Spain*, Univ. of California Press, 1913. Il ne faut pas méconnaître non plus le travail de Menéndez Pelayo sur Ovide : *Bibliografía hispano-latina clásica*, éd. 1941, t. 7, pp. 181-333.

3. Pour l'architecture, il conviendra d'être prudent. Un anonyme *Essai sur la signification de Versailles* (*Nouvelles de Chrétienté*, n° spécial, 28 sept. 1956, 2^e^ éd.) voit dans le palais de Versailles une immense machine d'inspiration ovidienne. Il y a là, pour le moins, quelque excès : ainsi, la place centrale de la chambre du roi ne s'explique que par la reprise d'une tradition monarchique ; encore Louis XIV n'y avait-il pas déféré toujours, puisque l'emplacement actuel de la chambre royale, au centre géométrique du château, avait été utilisé jusqu'en 1701 pour un vaste « salon où le roi s'habille » : le grand Roi couchait alors dans une pièce qui est devenue par la suite l'antichambre de l'Œil-de-bœuf.

4. H. Bardon, *Souvenirs latins*, dans *Hommages à Waldemar Deonna, Latomus*, 1957, pp. 88-92.

de l'ouvrage de Pigler [1], on se rend compte de tout ce que lui doivent les peintres d'Occident. Encore les listes de Pigler sont-elles fort loin d'être complètes, et l'étude d'innombrables catalogues de vente m'a permis de les élargir sans peine. Des relevés comme ceux d'Isabelle Errera [2], ou d'Hofstede de Groot [3] y aident aussi. Vasari prend soin de noter l'influence d'Ovide sur Piero di Cosimo (éd. Ch. Weiss, t. 2, p. 557), Raphaël (pp. 597 ; 611), Ricciarelli de Bologne (p. 811), ou le Titien (pp. 833-834). Gérard de Lairesse consacre un long développement à « la manière de se servir utilement des fables d'Ovide et de la mythologie [4] », et Antoine Coypel recommande la lecture d'Ovide « pour remplir les caractères de la fable [5] ». L'action d'Ovide sur les arts a été au moins aussi forte que sur les littératures. La tapisserie en offre d'abondants exemples. A l'étude des majoliques italiennes, il faudrait ajouter celle des céramiques — faïences ou porcelaines — du XVII[e] et surtout du XVIII[e] siècle : ainsi, en France, les faïenciers de Moustiers représentent Clitie transformée en tournesol (Paris, Arts décoratifs), Persée délivrant Andromède (Clérissy, Musée de Sèvres), ou, sur un plat à décor de guirlandes, une Daphné en laurier dans un cadre rocaille (Sèvres). Les verriers subissent le charme : dans une chapelle du château de Villesavin, près de Blois, sur des « vitres de cristal » « sont dépeintes les métamorphoses d'Ovide et les armoiries des seigneurs de la cour de François I » (Bernier).

Tous ces artistes n'ont pas lu Ovide. Les gravures des éditions illustrées les inspiraient parfois [6]. Les céramistes ne sont pas les seuls à s'en être servi : N. Poussin lui-même a regardé de près les gravures de l'édition des *Métamorphoses* publiées chez la Veuve Langelier, à Paris, en 1619 [7]. Mais c'est une manière de goûter Ovide, et de subir son influence, que de s'inspirer de ceux qui l'ont probablement lu... [8].

On sait la passion que les sujets ovidiens ont inspirée aux collec-

1. *Barockthemen*, Budapest, 1956, t. 2, pp. 7-258.

2. *Répertoire des peintures datées*, Paris, 1920.

3. *Beschreibendes Verzeichnis der Werke der holl. Meister*, 1908 et suiv.

4. *Le grand livre des peintres*, éd. française de 1787, t. 1, pp. 170 et suiv. (comment un peintre, partant d'Ovide, peut traiter la fable de Deucalion) ; pp. 221 et suiv. (commentaire, à l'usage des peintres, des fables d'Ovide : cf. t. 2, pp. 310 et suiv.).

5. *Discours* prononcé aux *Conférences de l'Académie*, 1721, p. 143.

6. Cf. H. Bardon, *Souvenirs latins*, *loc. cit.* ; comme répertoire d'éditions, on consultera encore avec profit G. Duplessis, *Essai bibliographique sur les différentes éditions des œuvres d'Ovide ornées de planches publiées aux XV[e] et XVI[e] siècles*, Paris, 1889. L'imprimerie a continué la tradition des miniatures ; celle-ci s'est d'ailleurs prolongée : cf. Marquet de Vasselot, *Les manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide traduites par Saint-Gelais*, dans *L'Artiste*, 1894.

7. J. Costello, *Poussin's drawings for Marino a. the new-classicism*, dans *Journ. of Warburg Institut*, t. 18 (1955), p. 1619. — Ces problèmes ont été parfois soulevés au Colloque Poussin qui s'est tenu à Paris en septembre 1958, et dont les *Actes* paraîtront bientôt.

8. Une des difficultés de ce genre d'études consiste à prendre la mesure exacte des connaissances latines des artistes, à déterminer le rôle d'intermédiaires joué par les traductions, ou par les amateurs.

tionneurs [1] ; ce genre de peintures s'est entassé dans les palais des rois de France, depuis le temps de Fontainebleau [2] jusqu'aux derniers jours de Versailles. Mais cet attachement est international : les collectionneurs italiens ne le cèdent pas à ceux de France [3]. Amateurs et artistes participent au même enthousiasme : les peintres de Venise ou de Rome doivent à Ovide le sujet d'étonnants chefs-d'œuvre ; l'ardeur des artistes français et flamands n'est guère moindre ; et les Allemands, voire les Hollandais les suivent d'assez près.

C'est qu'Ovide n'offrait pas seulement des visions étonnantes et séductrices. Il s'était intégré à la vie de l'Europe occidentale. On sait l'importance des devises et des emblèmes dans l'art décoratif, et dans l'éthique du classicisme : beaucoup sont tirés de ses œuvres. Ils ornent les arcs de triomphe, apparaissent sur les médailles, constituent le symbolisme d'un règne. Aussi Ovide a-t-il sa place dans les fêtes officielles. Pour la France, voici quelques exemples, choisis parmi beaucoup d'autres. En 1662, Louis XIV et Marie-Thérèse font leur entrée à Paris [4] : au carrefour de la Fontaine Saint-Gervais, un arc représente le Parnasse ; Apollon y siège parmi les Muses : « il était aisé à reconnaître par ses grands cheveux blonds, couronnés de branches de laurier, entremêlées de fleurs d'hyacinthes, par ce grand manteau d'écarlate qu'Ovide dans le II de sa métamorphose [*sic*] lui met sur les épaules : *uerit humum tyrio saturata murice palla* », et les citations d'Ovide abondent dans le récit que fait de ces fêtes l'anonyme recenseur. Pour la naissance du duc de Bretagne (né le 25 juin 1704), le Cardinal d'Estrées organise des réjouissances à Saint-Germain des Près : on y reconstitue le palais du Soleil d'après Ovide ; le recenseur [5] souligne l'emprunt par des citations : « Enfin la machine du pavillon du Soleil pour le feu d'artifice répond à cet autre vers d'Ovide : *haec super imposita est Caeli fulgentis imago.* » Ovide est si présent aux esprits que l'abbé Bosquillon, racontant le spectacle offert par Louis XIV à Versailles pour la même occasion, s'écrie, à propos des lumières qui éclairent la cour du château : « Les lumières du char éclairant les dehors dorés du château le rendirent si brillant qu'on croyait voir le palais du Soleil tel qu'il est décrit dans Ovide. » [6] L'Espagne participe,

1. H. Bardon, *Ovide et le grand Roi*, dans *Les Études Classiques*, XXV, 1957, pp. 401 et suiv.

2. Dans *Trésor des merveilles...* ; P. Guilbert, *Description historique...* ; *passim.*

3. C. A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte et d'antichità*, Venezia, 1900, *passim.* On trouvera pour les Flandres d'utiles indications dans S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au 17e s.*, 1957, *passim.*

4. *L'Entrée triomphante de leurs majestés Louis XIV roi de France et de Navarre et Marie-Thérèse d'Autriche son épouse dans la ville de Paris*, Paris, 1662, p. 8 ; cf. pp. 5, 10 ; — *La Marche à l'entrée de leurs Majestés...*, p. 3.

5. *Quatre soleils vus en France, le 25 de juin 1704. Dessin de l'appareil et décoration du palais abbatial de Saint-Germain-des-Près, pour la fête qu'y donne Son Eminence Monseigneur le Cardinal d'Estrées, à l'occasion de la naissance de Monseigneur le duc de Bretagne*, Paris, 1704, pp. 6-7 ; 20.

6. [Abbé Bosquillon], *Description d'une fête donnée à Versailles sur la naissance de Monseigneur le duc de Bretagne*, Paris, 1704, p. 6.

au besoin, à nos divertissements : la relation de *L'Espagne en fête* [1] souligne les allusions à la fable ovidienne. En Italie, les fêtes de la Renaissance demandent à notre poète une part — réminiscences ou références précises — de leur inspiration. C'est ainsi qu'à Rome, au Carnaval de 1539, à Milan, en 1598, pour l'entrée de Marguerite d'Autriche, en 1599 pour son entrée à Pavie, les organisateurs se servent de la fable ovidienne. Ovide fut également utilisé par la suite : en 1615 à Bologne [2], en 1638 [3], ou en 1686 [4], à Venise. Il serait aisé de multiplier les exemples. Et l'on ne sera pas étonné que, dans le cadre plus restreint des amusements des cours, Ovide préside aux ballets : pour la France, j'en ai rappelé quelques-uns, d'une grande importance [5]. Il en allait de même pour toutes les cours de l'Europe : le *Mercure Galant* d'août 1681 signale à ses lecteurs qu'on a dansé à la cour de Hanovre sur le thème de Diane et d'Endymion [6].

Le divertissement se complique parfois de symbolisme. Lorsque le Dauphin de France fait son entrée à Lyon en 1533 [7], une Daphné dont la tête et les membres sont ornés de laurier lui dit :

> Daphné jadis comme prudente et sage
> Fit qu'Apollo n'eut sur elle avantage,
> Aimant mieux être en laurier transformée
> Pour au Dauphin être ainsi réservée.
> Aussi on voit l'esprit dont il [8] me suit :
> Vertu acquiert qui bien vertu poursuit.

Et l'Apollon royal, symbole du Dauphin, qui la suit et l'atteint, lui réplique :

> Si je devais mourir à la poursuite,
> Si t'aurai-je, Daphné, ne pour ta fuite
> Je ne lairai à t'aimer de bon cœur :
> Si Apollon n'a eu de toi la luytte
> Raison avais, vu sa sotte conduite :
> A peine aussi va vertu sans honneur.

Cette prodigieuse intégration du poète à la vie de l'Occident [9] explique la violence de certaines réactions défavorables. La chrétienne Espagne

1. *L'Espagne en fête sur la nouvelle de l'heureux mariage de Mademoiselle Marie Louise d'Orléans, fille de Monsieur, frère unique du Roi, avec le Roi Charles second, fait à Fontainebleau le dernier jour du mois d'Août de l'an 1679*, Paris, 1679.
2. *Breve descrittione della festa fatta...*, Bologna, 1615.
3. *Venezia festiva... per la nascita del real delfino di Francia*, Venezia, 1638.
4. Mat. Alberti, *Giuochi festivi e militari*, Venezia, 1686 ; — cf. à Vicence : *Le pompose feste di Vicenza fatte nel mese di Giugno del* 1680, Padova, 1680.
5. *Souvenirs latins*.
6. Pp. 44 et suiv.
7. *Entrée de Monseigneur le Dauphin faicte en l'antique et noble cité de Lyon, l'an 1533 le 26 de Mai*, Lyon, 1533.
8. Cette Daphné, installée sur un arc triomphal, était poursuivie par un Apollon.
9. Autre exemple : à l'hôtel Séguier (Sauval, *Antiquités de Paris*, 1724, t. 2, p. 197), deux galeries retraçaient en leurs plafonds « à l'ombre de plusieurs fables les faits héroïques de Louis XIII et du Cardinal de Richelieu ». Ainsi, « les Anglais chassés de l'île de Ré sont déguisés dans celui [le tableau] d'après, sous la mort de Niobé et de ses enfants ».

a eu de graves réticences. En France même, j'ai montré l'évolution et l'importance d'une querelle d'Ovide qui s'étend sur tout le XVII^e siècle [1] : les ennemis d'Ovide ont tiré leurs arguments du principe de la vraisemblance, mais quelques-uns, plus francs, ou moins habiles, s'en sont pris au poète au nom de la morale et de la doctrine chrétiennes. Pour certains, Ovide est devenu l'incarnation du paganisme éternel. Les deux tercets suivants, empruntés à un sonnet anonyme qu'on peut lire au tome IX (cote 5418) du *Recueil Conrart*, montrent, avec une affligeante clarté, Ovide mêlé à la querelle du gallicanisme : *Aux Jésuites qui ont exposé sur l'autel de leur église du Collège de Clermont un tableau profane où plusieurs divinités de la Fable étaient peintes toutes nues :*

... Rougissez, troupeau noir, on vous a reconnu,
Vos sales nudités vous ont mis tout à nu,
Le monde a vu fumer le feu qui vous consume.

Et sous le nom sacré du Sauveur des humains,
Vos lubriques tableaux, qui tiennent tant de Rome,
Vous ont représentés moins chrétiens que Romains.

Les réactions hostiles furent d'ailleurs débordées par la force des louanges, — et des imitations. J'ai relevé naguère quelques-uns des innombrables textes où des écrivains français se sont servis de la métamorphose ovidienne. J'en ai trouvé d'autres, nombreux, chez les Italiens de la Renaissance et du seicento. Il serait aisé d'en découvrir dans les diverses littératures de l'Occident. Toutes les œuvres d'Ovide n'ont pas connu le même succès : ses poèmes érotiques n'ont eu qu'une vogue honorable. Les *Métamorphoses*, au contraire, présentaient les aventures divines les plus curieuses, — et les plus séduisantes puisqu'elles étaient les plus humaines : l'humanisme classique y a trouvé une foule de belles images, qu'il a reproduites, ou qu'il a imitées. Il y trouva aussi les symboles de ses rêves : chez Ovide, le dieu consent à devenir animal ou matière ; quant à l'homme, il subit sa transformation, mais par elle, il gagne son immortalité : éternellement Daphné reverdit. Et devant ce miracle, la divinité la plus exigeante reconnaît son impuissance :

Daphné, quelle funeste envie
T'a fait mépriser la clarté ?
Chère Daphné, reprends la vie,
Ou bien rends-moi la liberté.

Mais quoi, je tente l'impossible :
Je perds ces mots comme mes pas.
Si Nymphe elle était insensible,
Ces branches ne m'entendront pas.

Que ta feuille soit toujours verte,
Arbre, de mon mal glorieux ;

1. *Actes* du Congrès de Sulmone.

Toujours ma tête en soit couverte
Et le front des victorieux [1].

Chez Ovide, l'éternité quitte parfois l'Olympe. L'orgueil un peu naïf de la Renaissance et du classicisme s'est plu à l'exaltation de l'éphémère, qu'implique cette démission du permanent. Dès lors, l'homme se retrouvait dans la fable :

Et maintenant si le Romain vivait
Qui d'Actéon le malheur écrivait,
Me remarquant semblable en toute chose
Il me mettrait en ses métamorphoses.
Regardez-moi : vous jugerez, Amants,
Si je suis cerf, par beaucoup d'arguments.
Regardez donc : voici le cerf en place ;
Amour le suit, et commence sa chasse... [2]

Je crois enfin que les métamorphoses inspirées d'Ovide n'auraient pas eu le succès qu'elles ont connu, si leurs auteurs n'avaient pas senti, plus ou moins obscurément, que ce jeu des transformations et des passages est un des mouvements fondamentaux de la création littéraire. Ovide avait ouvert à l'Occident un monde de mystère, jumelé au monde des transpositions poétiques. Il appartenait à l'âge moderne d'aller jusqu'au bout de la métamorphose. Sans doute y a-t-il réussi, prolongeant et approfondissant les tentatives presque toujours timides des écrivains du classicisme. Par un paradoxe évident, les disciples les plus fidèles d'Ovide sont ceux qui risquent d'oublier ce trop lointain aïeul. Il est donc juste que quelques lettrés, plus critiques que créateurs, groupent leurs études en des *Ovidiana*, ou se réunissent à Sulmone, pour rappeler qu'Ovide a été un très grand poète, que l'époque moderne lui doit beaucoup de ses thèmes littéraires et artistiques, qu'elle lui doit aussi, peut-être, une partie de son pouvoir de recréer le monde en des métamorphoses où l'homme est son propre dieu.

H. Bardon.

DEUX VERSIONS MÉDIÉVALES ESPAGNOLES DE *LA LAITIÈRE ET LE POT AU LAIT*

Aux vers 28 et 29 de sa célèbre fable, après avoir conté les mésaventures de son héroïne, La Fontaine écrit, on s'en souvient :

Le récit en farce en fut fait :
On l'appela *le Pot au lait* [3]

1. Desmarets de Saint-Sorlin, *Œuvres poétiques*, 1641, p. 60.
2. Passerat, *Métamorphose d'un homme en oiseau*, dans *Les Muses françaises*, 1599, p. 269.
3. Livre VII, fable 10.

Les commentaires sur ce passage ne manquent point. Tous essaient de percer le mystère des origines de cette fable. Les éditeurs de La Fontaine dans la *Bibliothèque de la Pléiade* écrivent à ce sujet :

... La fable du pot au lait remonte pour le moins à Nicolas de Pergame (*Dialogus creaturum moralizatus*, C^me^ dialogue, 1481). En avait-on tiré une farce ? ou bien La Fontaine le suppose-t-il seulement pour ce que Rabelais a écrit (*Gargantua*, chap. XXXIII) : « Ceste entreprinse sera semblable à la farce du pot au laict, duquel un cordouannier se faisait riche par resverie ; puis, le pot cassé, n'eust de quoy disner » ?

Et les commentateurs ajoutent : « on remarquera que La Fontaine va précisément faire allusion, un peu plus bas, à ce chapitre de Rabelais [1] ». La Fontaine parle, en effet, dans la même fable, de *Pichrocole* qui, en dépit de la différence d'orthographe, n'est évidemment que le fameux *Picrochole* du *Gargantua*.

Arrêtons-nous un instant à l'exemple cité par Rabelais, pour préciser qu'il s'agit d'un résumé très bref. Quel sens faut-il donner au mot farce ? Désigne-t-il une pièce de théâtre ou a-t-il simplement la signification d'action burlesque ? Considérons plutôt le héros de l'aventure chez Rabelais et chez La Fontaine. Cet examen peut nous éclairer sur les origines lointaines de notre fable. Il s'agit en effet d'un homme chez Rabelais, mais de Perrette chez La Fontaine.

On sait que le « cordouannier » est un ouvrier qui travaille, à l'origine, le cuir de Cordoue. Nous voilà ramenés au moyen âge hispano-arabe, par le truchement de l'étymologie. C'est là, sans doute, un pur hasard. Il est cependant curieux qu'un des livres les plus célèbres de l'humanité, connu en Espagne médiévale dans des versions arabes et espagnoles, contient une fable qui s'apparente à la farce dont parle Rabelais. Ce livre est le *Calila et Dimna* (ou *Fables* de Pilpay), dont l'original sanscrit, *le Panchatantra* [2], remonte aux premiers siècles de notre ère et dont une version arabe avait été établie vers le milieu du VIII^e^ siècle par Abdallah Ibn al Moqaffa. Connue des Espagnols, cette version arabe fut traduite en castillan au milieu du XIII^e^ siècle, sur l'ordre d'Alphonse X le Savant (1224-1284), roi médiocre, mais « fondateur de la prose castillane et organisateur de la culture intellectuelle de son pays [3] ». On y trouve (chap. VIII), la fable suivante, que les hispanisants connaissent bien et qui est donnée par eux comme la première version de *La laitière et le pot au lait* [4]. En voici la traduction française :

1. La Fontaine, *Fables, Contes et Nouvelles*. Texte établi et annoté par E. Pilon et R. Groos *(Fables)* et par J. Schiffrin *(Contes)*. Paris, NRF, 1948, p. 677, n. 2.

2. Dans le *Manuel d'Etudes indiennes*, t. II, p. 242 (Paris, 1954), Louis Renou écrit : « *Le Panchatantra* a connu une diffusion à travers le monde qui n'est seconde qu'à celle de la Bible ; au total deux cents versions en une soixantaine de langues. »

3. Cf. la *Biblioteca de Autores esp.*, t. LI, nouveau tirage, Madrid, 1952 (je désignerai cette collection par ses initiales : BAE) : « Del libro de Calila e Dymna, y sus diferentes versiones », por P. de Gayangos (pp. 1-10).

4. Cf. en particulier : A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura esp.*, 3 v., 3^e^ éd., Barcelone, 1950.

Conte du religieux qui versa le miel et le beurre sur sa tête.

On dit qu'un religieux recevait chaque jour en aumône d'un riche marchand du pain, du miel, du beurre et d'autres aliments. Il mangeait le pain et les autres aliments, et il gardait le miel et le beurre dans une jarre qu'il suspendit à la tête de son lit, jusqu'à ce que la jarre s'emplit. Il arriva que le miel et le beurre renchérirent. Se trouvant une fois couché dans son lit, le religieux se mit à parler avec lui-même : « Je vendrai ce qui est dans cette jarre pour tant de maravédis, se dit-il, et avec cet argent j'achèterai dix chèvres. Elles deviendront grosses, et elles mettront bas au bout de cinq mois. » Il continua à compter de la sorte, et il trouva qu'en cinq ans il aurait bien quatre cents chèvres. Il se dit ensuite : « Je les vendrai et pour leur prix j'achèterai cent vaches, une vache ou un bœuf pour quatre chèvres. J'aurai de la semence, je sèmerai avec les bœufs, et je tirerai profit des veaux, des vaches et du lait. Avant cinq ans j'aurai abondance de lait et de moissons. Je bâtirai alors une magnifique maison et j'achèterai des esclaves, hommes et femmes. Cela fait, j'épouserai une très belle femme, de grand et noble lignage. Elle concevra un fils parfaitement constitué auquel je donnerai un beau nom et enseignerai les bonnes mœurs. Je lui montrerai les exemples des rois et des sages. Et s'il ne tire aucun profit des exemples et de l'enseignement, je le frapperai très fort avec cette baguette que je tiens à la main. » En disant ces mots, il leva la baguette et il en frappa la jarre qu'il avait à la tête du lit et qui se brisa. Et le miel et le beurre se répandirent sur sa tête [1].

Que ce conte soit considéré par certains comme la source originelle de *La laitière et le pot au lait* n'a rien d'étonnant. Dans son *Avertissement aux III^e^ et IV^e^ Parties*, de ses Fables (Livres VII à XI), La Fontaine écrit, en effet :

> Je ne tiens pas qu'il soit nécessaire (...) de dire où j'ai puisé ces derniers sujets. Seulement je dirai, par reconnaissance, que j'en dois la plus grande partie à Pilpay, sage Indien. Son livre a été traduit en toutes les langues... *Quelques autres* (c'est nous qui soulignons) m'ont fourni des sujets assez heureux [2].

Quant aux *Fables* de Pilpay (ou *Calila et Dimna*), deux nouvelles versions parurent vers le milieu du XVII^e^ siècle : en 1644, une version française de G. Caulmin sous le titre *Livre des lumières, ou la conduite des rois, composé par le sage Pilpay Indien* ; et en 1666, à Rome, une version latine du père Poussines sous le titre *Specimen sapientae Indorum veterum*. C'est là, comme l'avoue La Fontaine, la source principale des III^e^ et IV^e^ Parties de ses *Fables*. Les similitudes entre le héros de Pilpay et l'héroïne de notre fabuliste sont réelles. Mais pourquoi donc a-t-il substitué Perrette au religieux hindou ? Est-ce par simple fantaisie de son imagination créatrice ? N'y aurait-il pas plutôt parmi les « quelques autres » auteurs dont il parle quelqu'un qui aurait déjà présenté la fable dans sa forme nouvelle ?

Un auteur français l'avait bien fait au XVI^e^ siècle. C'est Bonaventure Des Périers, dans ses *Nouvelles récréations et joyeux devis*, que La

1. Traduction inédite. On pourra consulter la version espagnole dans BAE — 51, p. 57.
2. La Fontaine, *Fables, Contes et Nouvelles*, Paris, 1948, p. 153.

Fontaine paraît avoir beaucoup appréciés. Sa *Comparaison des Alquemistes à la bonne femme qui portoit une potée de lait au marché* [1] narre une aventure qui pourrait bien être la source immédiate à laquelle s'est abreuvé notre fabuliste. Mais bien avant Bonaventure Des Périers, un auteur espagnol du Moyen âge avait déjà transformé la fable initiale du *Calila et Dimna*. C'est Don Juan Manuel (1282-1348), premier écrivain castillan original. Son œuvre littéraire est abondante, mais son livre le plus connu est le *Conde Lucanor* ou *Libro de Patronio*, écrit vers 1332, imprimé pour la première fois en 1575 [2]. Le thème en est le suivant : un jeune chevalier, le comte Lucanor, pose à son conseiller Patronio une série de questions sur des problèmes ardus de morale et de politique. Patronio y répond, accompagnant ses réponses d'exemples ou fables qui se terminent toujours par un distique. Une première partie (la plus importante de l'ouvrage) comprend cinquante fables tirées, pour la plupart, d'autres livres, du *Calila et Dimna en particulier*. Mais Don Juan Manuel a transformé ces fables à tel point qu'elles paraissent nouvelles en dépit de leurs origines. C'est ce qui se produit avec la Fable VII :

De ce qui arriva à une femme nommée doña Truhana.

Seigneur comte, il y avait une femme qui s'appelait doña Truhana et qui était plutôt pauvre que riche. Un jour, elle allait au marché en portant sur sa tête un pot de miel. Tout en cheminant, elle se mit à supputer le prix qu'elle vendrait ce pot de miel. Avec l'argent elle achèterait des œufs. De ces œufs naîtraient des poules qu'elle vendrait. Avec cet argent elle achèterait des brebis. Et elle allait ainsi, faisant des achats avec les bénéfices qu'elle réalisait jusqu'à devenir plus riche que ses voisines. Et grâce à cette richesse qu'elle croyait posséder, elle songeait à la façon dont elle marierait ses fils et filles, et comment elle irait dans la rue en compagnie de gendres et belles-filles. Et les gens diraient d'elle, en voyant tant de richesse chez une personne d'aussi basse extraction, qu'elle avait bien de la chance. En pensant à cela, elle se mit à rire, heureuse d'avoir tant de chance. Et en riant, elle se frappa de la main à la tête et au front, et le pot de miel tomba à terre et se brisa. Et quand le pot de miel fut brisé, elle se mit à se lamenter en voyant qu'elle avait perdu tout ce qu'elle aurait pu posséder si le pot ne s'était pas brisé. Et parce qu'elle avait dirigé ses pensées vers des vanités, rien de ce qu'elle avait supputé ne s'était réalisé [3].

Il s'agit, on le voit, d'une version nouvelle, qui a modifié la plupart des données initiales, en introduisant surtout un personnage féminin, qu'elle représente en mouvement. Ce n'est plus le religieux qui rêve dans son lit, mais une truande, c'est-à-dire une femme de petite condition, qui peut rêver d'une situation meilleure. Elle rêve tout en marchant. Elle dialogue avec elle-même et, emportée par son rêve, elle se met à gesticuler. Le dénouement est brutal et amusant. N'est-ce pas

1. Bonaventure Des Périers, *Les nouvelles récréations et joyeux devis*, Paris, 1955 ; Nouvelle VI, pp. 27-28.
2. Cf. le texte dans BAE — 51, pp. 367-439.
3. Traduction inédite ; texte espagnol dans BAE — 51, pp. 376-77.

une véritable farce ? Ce qui est certain, c'est que les points communs avec Perrette se sont multipliés. Cependant nous ne sommes qu'en 1332, un siècle et demi avant les *Dialogues* de Nicolas de Pergame, trois siècles et demi avant la fable de La Fontaine.

Qui est Perrette ? Une paysanne. Mais ce nom était très fréquent chez les servantes au Moyen âge. Ne serait-il pas le synonyme français de doña Truhana ? Il désigne de toute façon une femme du peuple, tout comme l'héroïne espagnole. Son aventure est celle de son aïeule. Que le pot de miel soit devenu un pot à lait et que les brebis aient pris la forme d'une vache et d'un veau, que le style indirect ait cédé la place à une véritable conversation, cela montre qu'à l'instar de son prédécesseur, La Fontaine a su présenter à son tour, de façon originale, une histoire millénaire.

La recherche des sources, en effet, ne doit jamais faire perdre de vue l'originalité d'un grand auteur. Tout a été dit à ce sujet sur La Fontaine. Ces quelques notes ont pour seul but de montrer que Perrette, personnification plaisante des faiseurs de châteaux en Espagne, a des ancêtres espagnols. C'est là un fait indiscutable. Mais La Fontaine les a-t-il connus ? Il est difficile de répondre par l'affirmative. Notons simplement que ce ne serait pas l'unique fois qu'il aurait emprunté, à l'exemple de Corneille et de Molière, un sujet à la littérature espagnole [1].

Armand Llinarès.

TRISTAN ET SHAKESPEARE

On reprend périodiquement l'étude des rapports possibles entre la littérature française du règne de Louis XIII et la littérature élizabéthaine : sujet tentant et délicat, pour lequel manquent, malheureusement, bien des éléments de l'enquête. Sur les deux plans, les données biographiques sont très succinctes, ou font même complètement défaut, ce qui complique la recherche. Sans aborder ici une question d'ensemble, je voudrais apporter quelques notes de détail : des rapprochements, qui me paraissent assez concluants, entre *La Folie du Sage* de Tristan et certaines pièces de Shakespeare.

Le point de départ n'est pas entièrement neuf. Georges Ascoli dans sa monumentale étude, *La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle* [2], estime que Tristan a pu connaître *Hamlet* et s'en souvenir dans *La Folie du Sage*, où, dit-il, l'héroïne, Rosélie, joue un peu le rôle d'Ophélie. Il semble possible d'aller plus loin et d'être plus affirmatif.

1. La fable *Le paysan du Danube* (XI, 7) se trouve déjà, on le sait, dans Fray Antonio de Guevara (1481-1545). — Voir le texte espagnol de la fable dans BAE, t. LXV, p. 160.
2. Paris, 2 vol., 1930.

Il faut noter tout d'abord que Tristan se rend deux fois en Angleterre, en 1621, puis en 1634. Au cours de son second séjour, il est reçu et protégé par la reine Marie-Henriette de France. En 1643, il publie un roman autobiographique, *Le Page disgrâcié* [1], qui raconte ses aventures, et son séjour en Angleterre, jusque vers 1621 : il avait, lors de ce premier voyage, vingt ans. Il semble que, en arrivant en Angleterre, il ne sache pas l'anglais, ce qui était normal. Il l'apprend certainement par la suite, car le nombre et le style des aventures qui lui arrivent prouvent une connaissance profonde du pays, de ses habitants, de leurs mœurs et de leurs coutumes. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un très jeune homme, intelligent, éveillé, cultivé, apprenne vite l'anglais. En 1645, il fait éditer à Paris *La Folie du Sage*, qui a été représentée peu auparavant. M. J. Madeleine, qui en a procuré l'édition critique en 1936 [2], se demande, dans ses notes : « Où Tristan prit-il l'idée première de sa pièce ? » Je crois pouvoir répondre : dans *Hamlet* et dans *Roméo et Juliette*.

Jusqu'à la fermeture des théâtres anglais, en 1642, l'œuvre de Shakespeare est constamment représentée, parallèlement à celle des dramaturges contemporains. Tristan n'a eu aucune difficulté à voir l'une et l'autre pièce.

Au 1er acte de la *Folie du Sage*, le roi de Sardaigne cause avec Ariste, « seigneur de la cour ». Aux termes de l'Argument rédigé par l'auteur, « il se loue des services et de la fidélité d'Ariste, et l'ayant réduit au point de ne pouvoir assez louer sa bonté, le jette presque dans le désespoir en lui témoignant qu'il est amoureux de sa fille. » C'est la situation de Claudius vis-à-vis de Polonius — moins l'amour —, et la longue tirade du roi, exprimant sa gratitude, rappelle celle que Claudius adresse à Laertes :

> The head is not more native to the heart
> . . .
> Than is the throne of Denmark to thy father (I, 1).

Puis, le roi annonce au courtisan qu'il aime sa fille Rosélie et désire en faire sa maîtresse, ce qui rappelle alors la situation de Hamlet vis-à-vis d'Ophélie, du moins telle que l'envisage Polonius (A. I, sc. III) :

> Ma fille vaut trop peu pour être votre femme,
> Mais pour une maîtresse elle vaut trop aussi,
> Et je ne puis jamais l'abandonner ainsi.

> ... In few, Ophelia,
> Do not believe his vows : for they are brokers,
> Not of that die which their investments show,
> But mere implorators of unholy suits,
> Breathing like sanctified, and pious bonds,
> The better to beguille.

1. Paris, 2 vol., 1643. Réédité en 1667.
2. Paris, Société des Textes Français modernes.

Le roi, par la suite, décide d'épouser légalement Rosélie : Hamlet, s'il a été l'amant d'Ophélie — ce qui n'est pas certain — voulait l'épouser : c'est ce que dit la reine dans la scène du cimetière.

Ariste reste constamment cornélien avant la lettre et d'une grande dignité : un personnage comique et à demi gâteux comme Polonius est déjà impossible sur la scène française. Au second Acte, Rosélie exprime à sa suivante Canope les inquiétudes que lui inspire la grande tristesse de son père :

> Et mon père en a pris cette grande tristesse
> N'as-tu pas là-dedans remarqué sur son teint
> La nouvelle douleur dont son cœur est atteint ?

Peut-on rapprocher cette scène du passage suivant de *Hamlet :*

> *Ophelia* : O my lord, my lord, I have been so affrighted !
> *Polonius* : With what in the name of Heaven ?
> *Ophelia* : My lord...
> Lord Hamlet...
> He rais'd a sigh so piteous and profound,
> As it did seem to shatter all his bulk.

Rosélie dit, vers la fin de la scène, parlant de son père, « qu'il soupire et qu'il pleure ». Ariste entre (II, II) :

> *Ariste* : Cieux !
> *Rosélie* : Écoute, c'est lui ; quoi, ne l'entends-tu pas ?
> *Canope* : Oui, Madame, et je vois qu'il tourne ici ses pas.
> Tâchez de découvrir quelle sont les atteintes
> Qui lui font exhaler ces soupirs et ces plaintes ;
> Son mal par ce secret pourrait être allégé.

Dialogue qui rappelle aussi le début de la scène entre Hamlet et Ophélie après le premier monologue :

> ... Nymph, in thy orisons
> Be all my sins remember'd.

Ariste laisse entendre à sa fille qu'un noir secret l'oppresse :

> Allez, courez au temple, embrassez les autels,
> Cherchez de la faveur auprès des Immortels.
>
> Get thee to a nunnery... Go thy ways to a nunnery !

La situation se complique, car Rosélie aime Palamède, jeune courtisan qui sert de confident au roi. Celui-ci, la mort dans l'âme, vient annoncer à la jeune fille que le roi l'aime, veut l'épouser et il lui apporte une lettre de celui-ci :

> Chef-d'œuvre de nature et miracle des Cieux,
> Divine Rosélie, ardeur des belles âmes,
> Amour pour m'embraser n'a su trouver de flamme
> Que dans l'éclat de vos beaux yeux.

D'un orgueil insolent je bravais son pouvoir,
Mais à votre fureur il en a pris vengeance,
Et je ne serais pas tombé sous sa puissance
Si j'eusse évité de vous voir,
Rosélie : Ce trait est agréable !
Palamède : O dieux ! qu'il m'est funeste !

La lettre continue, mais on peut déjà ici rapprocher ces vers de la lettre de Hamlet à Ophélie que Polonius lit et commente à la reine Gertrude :

To the celestial, and my soul's idol, the most beautified.
Ophelia : That is an ill phrase, a vile phrase, *beautified* is a vile phrase.

Et, après un long bafouillage qui exaspère la reine, Polonius continue à lire :

Doubt thou, the stars are fire,
Doubt thou, that the sun doth move,
Doubt truth to be a liar,
But never doubt I love.

La lettre du roi comporte une troisième strophe, dont Rosélie fait un commentaire sarcastique : la jeune fille a beaucoup plus d'esprit et de courage que la lamentable Ophélie. Elle est indignée des projets du roi et même de la trop grande complaisance de Palamède, et elle annonce à ce dernier qu'elle songe à un moyen pour échapper aux poursuites du souverain.

Au III^e^ Acte, le roi annonce officiellement à Ariste qu'il veut épouser sa fille, et Tristan abandonne alors *Hamlet* pour passer à *Roméo et Juliette :*

Cléogène (un seigneur de la cour) : Ce rideau qui se tire
Vous en fera plus voir que je n'en saurais dire.
Le roi : Quel spectacle est-ce ici ? Qu'aperçois-je, ô grands dieux !
Quel pitoyable objet se présente à mes yeux ?
Quoi ? Rosélie est morte ? Ô Cieux, est-ce possible ?
Ce coup est surprenant autant qu'il est sensible.
Son front est tout glacé...

On reconnaît, sans doute, la scène 5 du IV^e^ Acte, où, après les clameurs de la nourrice, Capulet s'approche de sa fille :

Capulet : Ha ! let me see her-out, alas ! she is cold.
. . . . .
Death lies on her, like an untimely frost,
Upon the sweetest flower of all the field.
Accursed time ! unfortunate old man !

Ariste admire la résolution de sa fille, mais il est frappé d'une crise de folie (III, 4) — d'où le titre — et il saccage sa bibliothèque : bien que celle-ci soit d'une richesse exceptionnelle, elle n'a pu le préserver de cet

affreux malheur. Le IV^e acte s'ouvre sur une scène où « un médecin accompagne un opérateur à l'appartement d'Ariste pour l'avertir que sa fille n'a pris qu'une potion dormitive au lieu d'un poison ». On se souvient des prescriptions du Frère Laurence :

> Take thou this phial, being then in bed
> And this distilled liquor drink thou off. (IV, 1).

Dans la pièce de Tristan, Palamède, comme Roméo, n'est pas averti du stratagème. Il veut se tuer lorsqu'il apprend la mort de la jeune fille. Rosélie se réveille. Elle croit Palamède mort :

> Canope, il faut mourir, il faut mourir sans feinte,
> Afin de n'avoir plus de douleur ni de crainte :
> Puisqu'usant du poison j'ai manqué le trépas,
> Je veux m'aider d'un fer qui ne me trompe pas. (V, 1).

> ... I will kiss thy lips ;
> Haply some poison yet doth hang on them,
> To make me die with a restorative.
> Thy lips are warm...
> ... Then I'll be brief. O happy dagger ! (V, 3).

Mais tout s'arrange dans la pièce française. Le roi arrive avant que la jeune fille ne se soit poignardée. Il finit, après de longues explications, par comprendre son amour pour Palamède et il unit les deux jeunes gens. Canope explique l'épisode du poison, qui n'était qu'un narcotique : c'est elle qui l'a procuré :

> Mais un opérateur à qui je m'adressais
> . . . . . .
> M'imaginant trouver quelqu'âme mercenaire,
> Me donna pour poison d'un breuvage ordinaire
> Qui sans faire mourir ôte le sentiment (V, 5).

C'est à la fois la scène dans la cellule du Frère Laurence et celle de l'apothicaire de Mantoue (V, 1).

> *Romeo* : Come hither, man — I see that thou art poor
> Hold, there is forty ducats ; let me have
> A dram of poison...

Il semble bien que les rapprochements soient trop nombreux et souvent trop précis pour n'être que de simples coïncidences. Tels qu'ils sont, ils prouvent une parfaite compréhension des deux pièces de Shakespeare.

Claire-Eliane Engel.

LES SOURCES DU « POUR ET CONTRE » (1733-1734)

Certaines sources anglaises de l'Abbé Prévost ont été signalées par R. G. Havens, P. Hazard, C. E. Engel, H. Roddier [1], mais aucune étude méthodique n'a été faite jusqu'à présent des sources du *Pour et Contre*. Devant l'importance de la tâche [2] nous avons dû limiter notre champ d'observation aux quatre premiers tomes du périodique, c'est-à-dire, aux quarante-cinq feuilles entièrement composées par Prévost et qui sont celles où la matière anglaise est le plus abondamment représentée [3]. On sait que l'objet principal de son travail était de faire connaître « quelque particularité intéressante touchant le génie des Anglais, les curiositez de Londres et des autres parties de l'Isle, les progrès qu'on y fait tous les jours dans les Sciences et dans les Arts et de traduire quelquefois les plus belles Scènes de leurs Pièces de Théâtre. » [4] Son idée était donc d'orienter l'intérêt qui se manifestait en France à l'égard des différents aspects de la vie et de la pensée anglaise et pour atteindre ce but il a jugé que sa meilleure source d'information serait « les Papiers de nouvelles » si nombreux à Londres. Il n'a jamais cherché à cacher ses emprunts. Au contraire, il s'est expliqué ouvertement sur sa méthode de travail dès sa première feuille :

> ... l'aveu que je vais faire préviendra (le public) en faveur de ma sincérité ; c'est que sachant la langue anglaise, et faisant venir régulièrement de Londres toutes les Feuilles périodiques qui sont comprises sous le nom de News Papers, je suis résolu pour enrichir la mienne, d'en tirer tout ce que je pourrai rendre propre à l'usage de la France [5].

Parmi les périodiques qu'il a consultés celui qui se place au premier rang est : *The Gentleman's Magazine*, la revue mensuelle la plus répandue en Angleterre ; on y trouvait des comptes rendus, des critiques, des nouvelles de l'étranger, et surtout le catalogue complet et détaillé des publications récentes. Au début de son entreprise Prévost s'intéressa aussi à la revue hebdomadaire *The Bee* dont le premier numéro parut au début de février 1733. Ce journal obtint un succès initial, mais comme, par la suite, il ne remplit pas ses promesses, Prévost ne l'utilisa plus. Une fois le *Pour et Contre* bien établi, il eut souvent recours au *Hooker's Miscellany*, connu sous le titre de *Weekly Miscellany* à partir

1. G. R. Havens, *The Abbé Prévost and English literature*. Princeton-Paris, 1921. — P. Hazard, *Une source anglaise de l'Abbé Prévost*. Modern Philology, nº 17. — C. E. Engel, *Figures et Aventures du XVIII^e siècle*. Ed. Je Sers, Paris, 1939. — H. Roddier, *L'Abbé Prévost, l'homme et l'œuvre*, Hatier-Boivin, Paris, 1955.

2. La série complète se compose de 20 vols. in-12.

3. Prévost dut interrompre son périodique du nº XX au nº XXXII inclus ; la continuation fut assurée par un auteur anonyme qui rédigea également les nºs XXXV et XXXVI.

4. *P. C.*, I, 11.

5. *P. C.*, I, 12.

du 30 décembre 1732. Outre les nouvelles courantes, cette publication donnait des articles très variés sur des sujets littéraires, philosophiques et théologiques, et contenait une section intitulée *Foreign Literary Article* dans laquelle Prévost recueillit la matière de plusieurs articles. Il mit à profit également certains périodiques comme *The Political State of Great Britain*, *The London Magazine*, *The Universal Spectator* and *The Grubstreet Journal*. Pour ces deux dernières publications, il n'est pas toujours possible d'affirmer que Prévost fit des emprunts directs, puisque la plupart de leurs articles étaient reproduits dans *The Gentleman's Magazine* qui inspira visiblement le périodique français. L'attention de Prévost fut attirée aussi par une revue d'excellente tenue, éditée par A. Bower, intitulée *Historia Litteraria* ; il en tira à l'usage de son journal plusieurs articles d'intérêt critique et historique. Enfin *Le Journal littéraire* de la Haye, la meilleure des revues hollandaises de langue française, le tenait au courant des publications hollandaises d'ouvrages français et anglais. Quant aux journaux quotidiens, comme *The Daily Advertiser*, *The Daily Courant*, *The Daily Journal*, ils lui fournissaient les anecdotes et les faits divers qui servaient à agrémenter sa feuille.

D'après les dates des événements mentionnés par Prévost dans le *Pour et Contre*, il est évident que les cinq premières feuilles furent écrites au hasard des lectures de leur auteur, sans ordre chronologique, durant les mois de février, mars et avril (1733). Par exemple le nº 1 contient le récit de la mort de Sarah Malcomb, exécutée le 7 mars (v. s.) ; le nº 2 s'ouvre par le récit d'un fait divers découvert par Prévost dans *The Grubstreet Journal* à la date du 29 avril (v. s.) et se termine par un exposé sur *le caractère de quelques journaux anglais* emprunté au premier fascicule de la revue *The Bee*, tandis qu'au nº 3 Prévost annonce la mort de M. Woolston, survenue, écrit-il, « le 7 du mois passé », c'est-à-dire en février. Prévost se mit donc à l'ouvrage dès février, au plus tard en mars, avec l'espoir que son journal paraîtrait au printemps. Or, d'après les Registres de la Librairie, on sait que Didot obtint l'approbation le 24 mars, mais que, pour des raisons qui ne sont pas connues, il fallut attendre jusqu'au 17 juin pour l'obtention du privilège, date à laquelle le *Pour et Contre* commença à paraître régulièrement en France. Il reste à savoir cependant si, avant cette date, Prévost n'avait pas déjà publié des articles destinés au futur *Pour et Contre* dans d'autres journaux ou même en Angleterre, comme le ferait supposer une remarque insérée dans *The Foreign Literary Article* du *Weekly Miscellany* le 21 avril (v. s.). Il y est question « d'un auteur ingénieux » qui avait formulé une critique au sujet de la nouvelle édition du *Trésor de la langue latine* de Robert Étienne, et cette critique est celle-là même que Prévost avait ajoutée à l'article des Lettres concernant cette nouvelle édition, dans son premier numéro. Il ne laissa pas passer inaperçu le reproche qu'on lui adressait puisque au nº 6 de son journal il écrivit un article intitulé : « Justification de l'Auteur contre

une injuste accusation ». Il est donc possible que le *Weekly Miscellany* ait eu connaissance, au cours d'avril, d'un article que Prévost avait déjà fait paraître.

Une fois le journal lancé à Paris, la publication se poursuivit régulièrement durant les mois de juillet, août, septembre et octobre, mais Prévost dut interrompre son journal vers la fin d'octobre ou début de novembre peu de temps après l'incendie qui consuma l'Hôtel du Duc de Devonshire le 16 octobre (27 octobre n. s.) et que Prévost décrivit dans sa feuille XVII, c'est-à-dire juste avant l'interruption. Il reprit la direction de son périodique vers le milieu de février bien que, d'après les dates des articles empruntés aux journaux anglais, il se fut remis à son travail dès le début de janvier.

Après son retour en France, Prévost remania le *Pour et Contre* et suivit un plan nouveau, mais avant cette époque, on note déjà une différence sensible entre les feuilles qui parurent en 1733 et celles de 1734. Dans les premières, il est difficile de voir un plan ordonné ou même une ligne directrice. Prévost paraît avoir été guidé par sa seule fantaisie, peut-être n'était-il pas encore sûr du goût de son public. Mais quand il se remit au travail, son but lui apparut plus nettement et détermina le choix de ses sujets. Dans les premières feuilles on constate que les anecdotes et les faits divers tiennent la plus grande place. Prévost semble plus soucieux de rapporter « les extravagances anglaises » que de présenter des vues approfondies, tandis que dans la seconde partie, à part quelques anecdotes, il est question surtout de livres nouveaux ou d'articles parus dans la presse anglaise, que Prévost présente dans sa traduction française.

Dans les feuilles composées avant d'arrêter son travail, il montre le point de vue anglais sur les ouvrages français qui ont passé la mer, en particulier sur les derniers écrits de Voltaire : *Zaïre*, *Le Temple du Goût*, la traduction anglaise de *Brutus*, et celle des fameuses *Lettres angloises* auxquelles il consacre trois longs articles. Il parle aussi du succès de la traduction anglaise du *Dictionnaire historique* de Bayle, et de celle du théâtre de Molière ; il donne les avis des Anglais sur *Gustave Vasa*, tragédie de Piron, *le Traité de l'opinion* de Legendre de Saint-Aubin et *l'Histoire Littéraire de France* de Dom Rivet. Plus tard, il rapporte ce qu'on dit en Angleterre sur les poésies du Père de la Sante, la tragédie de *Cassius et Victorinus* de Lagrange-Chancel, du discours du Père Porée sur le Théâtre, récemment traduit ; du roman de Mlle de Lussan, *Les Anecdotes de la Cour de Néron*, et aussi du succès remporté au théâtre de Londres par *La Pupille* de Fagan. En somme, Prévost s'efforce de faire comprendre à ses lecteurs les réactions du public vis-à-vis des lettres françaises. Cette tentative reflète un esprit nouveau, une tendance à voir au delà des bornes du pays, un élargissement de l'esprit en général.

La partie consacrée à la production anglaise est plutôt décevante ; Prévost introduit des réflexions assez fragmentaires sur Addison,

Swift, Shaftesbury et Pope. Il discute une pièce anglaise, *Coelia*, mais ses vues sont empruntées à un journal anglais. Fielding n'est mentionné qu'une fois au sujet de sa pièce *The Miser* adoptée de l'*Avare* de Molière. Dans la suite il reviendra aux mêmes auteurs, mais sa contribution la plus originale sera la traduction des scènes les plus dramatiques du *Marchand de Londres* de Lillo. Quant à la poésie anglaise, elle est faiblement représentée par deux petits poèmes et la traduction en vers d'un court passage du poème d'Addison : *The Campaign*. Il ne mentionne nulle part le roman anglais. L'impression qui se dégage des remarques de Prévost sur la littérature anglaise est qu'il se laisse guider par son goût personnel plutôt que par une connaissance approfondie du sujet.

Prévost s'intéressa toujours vivement à l'histoire et, dans son *Pour et Contre*, il rend compte de plusieurs ouvrages historiques portant sur des sujets très variés. Il apporte des éclaircissements sur l'*Histoire d'Angleterre* par M. Salmon, sur la continuation de l'*Histoire d'Angleterre* de Rapin Thoyras, sur *l'Histoire des Papes* de Bruys, sur deux *Histoires de Pologne*, l'une de l'Abbé de Parthenay, l'autre de Pierre Massuet, ainsi qu'une brève mention sur l'*Histoire du XVI^e siècle* par Durand. Pour l'année 1734, les ouvrages sur lesquels il attire l'attention ont trait surtout à l'histoire d'Angleterre : il donne un extrait de la *Vie du Roi Edward VI* écrite par John Hayward, il signale une réédition d'une *Histoire de Charles I^er* par Heylin, traduit des passages du second tome de *L'Histoire de son temps* du Dr. Burnet, résume un petit ouvrage sur la mort de G. Villiers, *Duke of Buckingham* composé d'après un document retrouvé dans les papiers du Duc de Devonshire. Le n° 2 contient une critique sévère de la nouvelle traduction de l'*Histoire de Fra-Paolo* par le Père le Courayer. Il écrit deux articles bien documentés sur la vie de l'Empereur Julien et l'Histoire de Théodore, Roi des Goths.

Tout au long de ses feuilles, Prévost porte son attention sur les nouvelles publicatons anglaises concernant le théâtre, la satire, la philosophie, la théologie et même l'économie politique. Il suit attentivement la liste des livres qui paraissent chaque mois et s'arrête à ceux qui ont intéressé l'opinion anglaise. On se demande s'il ne travaillait pas pour le compte d'un libraire anglais qui lui procurait les nouveautés afin de les faire connaître au public français. Toujours est-il qu'à partir du n° 33, composé en janvier 1734, les annonces des livres nouveaux reviennent plus souvent que par le passé ; il y joint des éclaircissements afin de faire connaître la portée de l'ouvrage en question. Pour en donner une idée plus complète encore, il ajoute la traduction d'extraits qui lui paraissent caractéristiques de l'esprit anglais. La traduction semble devenir sa préoccupation principale, il y a même des livres qu'il voudrait traduire en entier comme *L'Histoire complète et impartiale de toutes les Expéditions et Transactions navales de la Nation Anglaise*, au sujet de laquelle il fait une réflexion qui paraît le point de départ de sa future *Histoire des Voyages* : « Une bonne traduction de cet ouvrage ne sera

point inutile pour faire connaître par quels degrez l'Angleterre s'est élevée au point de force et d'opulence où elle est aujourd'hui »[1]. Une autre fois, il attire l'attention sur le *Dictionnaire des Arts et des Sciences* de Chambers, « qui mériterait aussi bien que celui de Harris d'être traduit dans notre langue »[2], et cela près de vingt ans avant Diderot.

C'est encore aux journaux anglais qu'il emprunte la coutume de publier des notices nécrologiques sur des personnes distinguées par leur mérite ou leur originalité. C'est d'abord avec circonspection qu'il introduit ce trait nouveau, car avant 1734, il n'est guère question que de la mort des déistes Woolston et Tindal, et de celle de l'acteur Barton Booth. Par la suite, il parlera de personnes ayant laissé leur marque dans la vie sociale et littéraire de l'Angleterre, comme Dennis, célèbre critique ; Thornhill, peintre du roi et beau-père d'Hogarth, M^me^ Aubin, romancière[3], Ford, professeur à l'Université de Dublin, Giffard, archevêque catholique de Londres : Misaubin, médecin renommé, Cantillon, banquier : Fermor, descendant d'une ancienne famille de Picardie. Il lui arrive parfois d'ajouter des détails inédits à la courte notice nécrologique publiée dans le journal anglais.

Enfin ce sont encore les colonnes des « nouvelles domestiques » qui lui fournissent le plus souvent l'inspiration pour les histoires romanesques, nombreuses dans les pages de son *Pour et Contre*.

Pour conclure cet aperçu de la feuille périodique de Prévost, il convient de se demander quelle en est la valeur intrinsèque. Le tour anecdotique qu'il donne à ses articles, le décousu avec lequel il présente ses sujets, ont trop souvent contribué dans le passé à faire décrier son journal, mais n'est-ce pas se montrer injuste envers l'auteur que de le considérer uniquement du point de vue de la forme ? Prévost n'a pas cherché à réunir ses idées en corps de doctrine, son esprit ouvert lui montrait toujours le pour et le contre de la question, il était très accessible aux influences nouvelles et il est allé à la découverte de l'Angleterre avec des idées moins préconçues que celles de Voltaire. Son but essentiel était de refléter tous les aspects divers de l'Angleterre, vus à travers la presse et les écrits contemporains. En fait, par la variété des informations qu'il offrait le *Pour et Contre* devait être un document précieux pour les Français de l'époque.

1. *P. C.*, III, 228.
2. *P. C.*, IV, 135.
3. Madame Aubin publia une adaptation anglaise des *Illustres Françoises* de Robert Challes (1727). L'influence de cet ouvrage sur *Manon Lescaut* est signalée dans H. Roddier. L'Abbé Prévost, l'homme et l'œuvre, 64-68.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

A.	*Auditor.*
B.	*The Bee.*
D.C.	*Daily Courant.*
D.J.	*Daily Journal.*
D.P.	*Dailly Post.*
D.P.B.	*Daily Post Boy.*
F.J.	*Fog's Journal.*
G.E.P.	*General Evening Post.*
G.J.	*Grubstreet Journal.*
G.M.	*Gentleman's Magazine.*
J.L.	*Journal littéraire.*
H.L.	*Historia Litteraria.*
L.E.P.	*London Evening Post.*
L.M.	*London Magazine.*
M.T.	*Mémoires de Trévoux.*
P.S.G.B.	*Political State of Great Britain.*
P.S.R.L.	*Political State of the Republick of Letters.*
St. J.E.P.	*St. James's Evening Post.*
U.S.	*Universal Spectator.*
W.M.	*Weekly Miscellany.*

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1733
	Vol. I		
	N° I		
14	*Trésor de la langue latine* de Robert Estienne.	G.M. III, 167	avril
17	Liste des livres qui se publient à Londres chaque semaine.	B.I. pp. 119, 169, 217, 253, 301	du 15 févr. au 1er avril
18	Volcan d'Irlande en éruption.	G.M. III, 195	avril
19	Récit de l'exécution de l'Irlandaise Sara Malcomb.	G.M. III, 153	mars
22	Description de la grotte de la Reine, à Richmond.	B.I. 81-82	février
	N° II		
28	Caractère extraordinaire de Jeanne Keene.	G.J. N° 173	19 avril
31	*L'Histoire des Papes.*	W.M.	3 mars
33	*The Bee*, nouveau périodique.	B. N° 1	10 février
36	La *Zaïre* de Voltaire.	G.M. III, 174	avril
39	*Verses left upon a young lady's toilet.*	B. I, 86	février
41	*Caelia ou l'Amant parjure.*	G.J. N° 167 G.M. III, 120	mars
44	Caractère de quelques journaux anglais.	B. I, 23-24	février
	N° III		
49	Mort de M. Woolston.	G.M. III, 47	26 janvier
50	*The Life of Mr. Woolston.* Printed for J. Roberts.	G.M. Catalogue. N° 12	février
		W.M.	17 février

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1733
58	Traduction du *Dictionnaire* de Bayle en anglais.	annoncée dans tous les journaux depuis.....	janvier
		N° 1	27 janvier
63	Remède à l'usage des Dames.	B.I. 171	mars
65	Testament de Richard Norton.	publié dans tous les journaux de....	février
67	Générosité du Lieutenant Grow.	P.S.G.B. IV, 338	avril
71	Jugement sur le Théâtre anglais.	Boureau - Deslandes : *Un voyage en Angleterre* 1717, 242-244	
	N° IV		
73	Médailles par Jean Dacier (*Dassier*).	Suite complète des Rois d'Angleterre. 1731	
76	*Histoire d'Angleterre* de M. Salmon. *Continuation de l'Histoire d'Angleterre* de M. Rapin Thoyras.	annoncées dans les journaux en	mars et avril
76	Projet de cette Histoire. (Rapin-Thoyras).	J.L. XX, 292	
78	Nouvelle édition des comédies de Molière.	G.M. III Catalogue N° 52	janvier
80	Critique de l'Avare de M. Fielding.	G.M. III, 138-139	mars
86	Traduction des scènes III (Acte I) VII et VIII (Acte IV).		
	N° V		
116	Nouvel ouvrage de M. M. Furbur Casteels et Collins.	G.M. III, 226	mai
117	Anecdote au sujet de cet ouvrage.	G.M. III, 227	mai
119	Mort de l'acteur Barton Booth.	G.M. III, 269	10 mai
	N° VI		
128	Lettre adressée à *Auditor* sur le mariage.	A. N° 35 G.M. III, 232	8 mai mai
134	Sentiments des Anglais sur la Tragédie de *Gustave Vasa*, de Piron.	source perdue	
137	*Brutus*, traduit en Vers anglais.		
137	Traduction anglaise du discours de Lusignan, dans *Zaïre*.	G.M. III, 261	mai
138	Nouvel ouvrage de Sir Isaac Newton : *Prophéties de Daniel et de l'Apocalypse*.	H.L. IV, 247 et s.	mai
140	Phénomène extraordinaire à Anapolis Royale.	G.M. III, 329	juin
141	*Trésor de la Langue Latine* de Robert Estienne.	Justification de Prévost en réponse à l'article du Weekly Miscellany du 21 avril.	

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1733
	N° VII		
151	Mauvaise traduction du *Dictionnaire* de Bayle.	H.L. IV, 292	mai
155	Exécution de Gordon, voleur de grand-chemin.	G.M. III, 213 W.M.	avril 5 mai
160	Nouvelle publication : La *Bibliothèque Britannique*.	La Haye	avril
160	42 ouvrages imprimés à Londres en juin. Publication des *Transactions philosophiques* pour 1720-1732.	G.M. III, Catalogue G.M. III, Catalogue N° 6	juin juin
160	*Letters concerning the English Nation*, de M. Voltaire.	annoncées pour le	11 août
161	*The Ladies Journal.*	Fog's Journal	avril
162	*Magasin des Dames.*	The Ladies' Magazine : G.J. N° 173	19 avril
164	Anecdotes touchant le Comte de Roscomon.	*a*) Aubrey : Miscellanies by E. Curl. 1731 p. 119. *b*) The Works of the Earls of Rochester, Roscommon, and Dorset with memories of their lives. 2 vol. London 1731. II, XIII.	
170	Vers d'un Anglais sur le *Temple du Goût.*		
171	N^elle éd. de cet ouvrage à Amsterdam.		
176	Histoire du Duc de Riperda.	Source inconnue	
190	Le Petit-maître anglais.	Boureau-Deslandes : *Un voyage en Angleterre*, 1717, 256.	
	N° IX		
195	Lettre d'un gentilhomme anglais.	U.S.	28 juin
199	The Earl of Rochester.	*a*) Dr. Burnet's account of his life and death, 1680, 159. *b*) The works of the Earls of Rochester, Roscommon and Dorset with memories of their lives. 2 vol. London 1731, I, XIV.	
203	Lettre de M. Hampden.	W.M. G.M. III, 231	5 mai mai
204	Cérémonies à Oxford.	G.M. III, 377	10 juillet
210	Jugement des Anglais sur le *Traité de l'Opinion* par Legendre de Saint-Aubin.	Source inconnue	

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1733
212	*Histoire de la Pologne* par M. M. (Massuet).		
	Histoire du Roi Auguste, par M. de Parthenay.	W.M. Foreign literary article	18 & 25 août
213	Aventure arrivée à la Duchesse de Richmond.	racontée dans tous les journaux.	19 juillet
215	Histoire tragique à Brill.	G.J. III, N° 186 G.M. III, 441	19 juillet
	N° x		
218	L'Église romaine et l'Église protestante.	A view of the articles of Protestant and Popish faith. G.M. Catalogue N° 38	juillet
227	Procès de Dr. Sacheverell.	B. I, 69	février
230	Ouvrage du Dr. Brown, traduit en français.	J.L. XX, 271	
232	*Nouvelle Bibliothèque Anglaise.*	A la Haye chez de Hondt.	avril
232	*Réflexions sur la poésie en général*, par Rémond de Saint-Mard.	ouvrage nouvellement reçu à Londres	
234	*Histoire du XVI^e siècle*, par M. Durand.	Compte rendu de cet ouvrage dans J.L. XXI, 195.	
237	Caractère extraordinaire de M. Underwood.	G.M. III, 269.	mai
	N° xi		
241	*Letters concerning the English Nation.* Jugement des Anglais sur cet ouvrage.		
249	Relation d'un Provincial à Paris.	G.M. III 342 G.J. N° 184	juillet 12 juillet
258	Nouveau périodique anglais : *The Englishman.*	annoncé dans le G.M. III, 357	juillet
258	Mort de Mr. Henri Honecastle (Stonecastle), auteur de *Universal Spectator.*	U.S. G.M. III, 344	juillet juillet
259	47 livres sortis de presse dans le cours de juillet.	G.M. III Catalogue	juillet
259	Recueil du Théâtre Anglais en 8 vol., in-12.	G.M. III Catalogue N° 10	juillet
259	Essai sur la Nature et la fin de la Révélation chrétienne.	The second essay upon the nature, manner and end of the Christian Revelation ; Réfutation par Christopher Robinson de *Christianity as old as the creation.* G.M. Catalogue N° 25.	juillet

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1733
260	Essai touchant les effets de l'air sur le corps humain.	Du livre connu de John Arbuthnot. G.M. Catalogue N° 28	juillet
260	*Exercitatio Geometrica de Descriptione Linearum Curvarum.* Auctore Gulielmo Braikenridge.	G.M. Catalogue N° 30	juillet
260	L'Astrée.	Édition abrégée, Didot	
261.	Histoire de Jones (alias Cass), condamné à mort.	W.M.	4 août
264	*To a Lady on reading Sherlock upon death.*	G.M. III, 263	mai
	N° XII		
265	Mort du Dr. Tindal.	G.M. III, 439	16 août
267	The last will and testament of the famous Free Thinker : Matthew Tindal. Chez Curl.	G.M. III Catalogue N° 27	août
271	Projet pour la Réformation du luxe.	source inconnue	
237	*Letters concerning the English Nation* (suite). Remarques du Quaker Ezra.	G.J. N° 191	23 août
288	Relation d'un grand incendie de Londres où l'on décharge les Catholiques	G.M. III Catalogue N° 29	août
	N° XIII		
289	Gladiatrices anglaises.		
292	Aventure de l'Italienne Dona Maria ; son arrivée à Londres.	D.J.	9, 10, 17 octobre
297	*Letters concerning the English Nation* (suite).		
308	Préparatifs à Londres pour le mariage du Prince d'Orange.	Éventails aux couleurs de la maison d'Orange en vente chez Martha Gamble. S.J.E.P.	août
309	Curiosité naturelle : Cereus Indicus serpens.	G.M. III, 437 : Nouvelles de l'étranger	août
310	Histoire du Chanoine Antonio Sequeira, mort à 114 ans.	G.M. III, 437 Nouvelles de l'étranger	août
	N° XIV		
318	Faillite de la « Charitable Corporation ».	Commentée dans la presse depuis la fin de décembre 1732	
319	Projet de loterie pour venir en aide aux victimes de cette faillite.	annoncé dans tous les journaux	

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1733
321	Trait de générosité d'un Anglais.	Source inconnue	
322	*Mémoires de de Thou*, édités par Buckley.	Publication annoncée pour janvier 1734	
324	Éloge de M. Rysbrack, sculpteur célèbre.	G.M. III, 420	août
331	Triste exemple de morale.	U.S.	25 août
	N° XV		
338	Origine de la fortune du célèbre Addison.	*Memoirs of the Life and Character of the late Earl of Orrery*, by E. Budgell, 1732, 151	
340	Traduction d'un passage de *The Campaign* poème d'Addison.		
343	Vie de Joseph Addison.	Life of Joseph Addison by Tickell, 1730.	
344	*Vie de M. Addison* par les traducteurs de Bayle.	N^os^ III et IV du Dictionnaire historique et critique	février
345	*Histoire littéraire de la France* par Dom Rivet.	Paris	
347	*Mémoires du Prince Frédéric Henry.*	W.M. Foreign literary, article.	29 septembre 21 octobre
350	Histoire d'un jeune Gênois.	Parker's Penny Post	
360	Passion des Seigneurs anglais pour l'Opéra Italien.		
	Tome II		
	N° XVI		
3	Le capitaine Booke ramène deux momies d'Égypte supposées être celles de Marc-Antoine et Cléopâtre.	rapporté dans les journaux du	21 septembre
12	Ouvrages de Charles Sigonius publiés par Philipe Argelati. Milan, 1732, Compte rendu de cet ouvrage.	H.L. IV, N° XXII pp. 324-335	
23	Aloès géant dans un jardin d'Epsom.	G.M. III, 492	septembre
	N° XVIII		
25	Querelle littéraire entre Mattaire et le libraire Humbert à la Haye, au sujet de la publication du *Supplément aux Annales typographiques.*	H.L. IV, N° XXII, 418	
30	Fête donnée par le Chevalier Bernard à l'occasion du mariage de sa fille avec le Président Molé.	D.C.	22 septembre

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1733
32	Dispute à Londres au sujet de la dissertation du Dr. Bland sur les femmes.	U.S.	29 septembre
34	Réflexions de Milord Shaftesbury sur les mélanges de littérature.	*Characteristicks of men, manners, opinions, Miscellany*, 1711, III, 1-3	
36	Phénomène extraordinaire à bord d'un vaisseau.	G.M. III, 492	septembre
37	Découverte d'un tombeau de l'époque Anglo-Saxonne.	G.M. III, 492	septembre
39	Traité des vents de Bacon.	*Historia Naturalis ventis*, P.S.R.L.	mai
43	Ouragan à l'Ile de Montsera.	W.M.	8 septembre
	N° XVIII		
50	Suite de l'histoire de Dona Maria.	D.J.	9, 10, 17 oct.
64	Traité du Dr. Wallis. Vie de Duncan Campbell.	*History of the life and adventures of Duncan Campbell*, D. Defoe, 1720	
70	*Le Voyageur Universel.*	paraissant sur 8 feuilles au prix de 3 pence, chaque semaine.	
71	Incendie de l'hôtel du Duc de Devonshire.	annoncée dans les journaux le	16 octobre
	N° XIX		
73	Lettre de M. Oglethorpe, fondateur de la Géorgie.	W.M. G.M. III, 413	11 août août
80	Plan pour rétablir la bibliothèque cottonienne endommagée par un incendie.	source inconnue	
83	Histoire de Leck, fondateur de la Pologne, et de Vanda.	*Histoire des Rois de Pologne* par P. Massuet. Amsterdam, I, 87-96, 98-100	

Interruption de Prévost

Les numéros de XX à XXXII inclus sont rédigés par un « inconnu » qui emprunte une grande partie de ses articles au *Journal Littéraire* de la Haye.

	N° XXXIII		1734
55	Aventures du Dr. Swift.	G.M. IV, 48	janvier
63	« Virgile n'est pas l'auteur de l'Enéide », Thèse du P. Hardouin.	W.M. Foreign literary article	29 déc. 1733
67	Mort de John Dennis, célèbre critique.	survenue le	5 janvier
69	Verses on the death of M. Dennis.	W.M. G.M. IV, 42	19 janvier janvier

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	
	N° XXXIV		
75-85	Contient les noms des savants de l'Allemagne et le titre des ouvrages qu'ils ont publiés. Numéro composé sur le modèle du catalogue littéraire de la *Bibliothèque germanique*.		
88	Aventure extraordinaire d'Écosse. Lettre de Lothian.	Source inconnue.	
94	Iles inaccessibles en Écosse. Lettre de Lothian.		
	Les numéros XXXV et XXXVI n'ont pas été rédigés par Prévost et auraient dû faire suite au N° XXXII.		
	N° XXXVII		
148	Trait de M. Addison.		
152-158	Liste des Livres publiés à Londres.	G.M. IV, Catalogue	janvier
161	*Essay on Man*, 4e partie.	Pope	
162	Poésies du Père de la Sante. Louées dans un journal anglais.	Source inconnue.	
162	Éloge de *Cassius et Victorinus*, Tragédie de M. de la Grange.	W.M.	9 février
162	Vers sur le mariage du Prince d'Orange.	publiés dans les journaux de	février
162	Retard de son voyage.	G.M. IV, 46	janvier
165	Son voyage à Bath.	W.M.	5, 12, 19, 26, janvier
	N° XXXVIII		
169	Curiosité naturelle : Source merveilleuse au Hanovre.	Philosophical Transactions.	
172	Eaux et bains d'Angleterre : Bristol, Bath, Tunbridge, Scarborough, Epsom, Acton, Islington.		
175	Curiosités de Bath.		
177	*Anecdotes de la cour de Phillipe Auguste* de Mlle de Lussan. Ce livre remporte un grand succès à Bath.		
180	Remarques sur le caractère des auteurs favoris de ce siècle (Bayle et Locke), Prévost, au tome IV, (77), dit que cet ouvrage est attribué à Berkeley.	*Caracteristicks or a Specimen of the worth and Integrity of some of the most Favourites Authors of the Present Age*, 1734, N° I W.M.	9 février
180	Compte rendu de cet ouvrage.		
187	Prédiction de la fin du monde annoncée pour 1734.	M.T. janvier-février	

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1734
188	A Prediction by Cardan, the Italian Philosopher.	The life of King Edward VI by John Hayward 1636.	
189	*Histoire de Charles I*er, nelle éd. Ouvrage traduit en français (1664).	*A short view of the life and reign of King Charles* by Peter Heylyn 1658.	
	N° XXXIX		
193	Liste des livres publiés chez W. Innys and R. Manby. Imprimeurs de la Société Royale.	D.P.B.	13 mars
200	N° 428 des *Transactions philosophiques* pour avril-juin 1733.	D.P.B.	13 mars
202	Aventure arrivée à une Dame dans la Galerie Saint-James pendant les fêtes du mariage du Prince d'Orange.	Source perdue	
209	Mort de G. Villiers, Duke of Buckingham. Écrit récent qui contient le détail de l'aventure, trouvé dans les papiers du Duc de Devonshire.	*The Fate of Favourites exemplified in the fall of Villiers, duke of Buckingham*, L.E.P.	12-15 janvier
216	Mlle Sallé refuse son bénéfice.	Représentation de *King Henry IV. Pygmalion* dansé par Mlle Sallé au Théâtre de Covent Garden	jeudi 21 mars
	N° XL		
218	Maximes de politesse publiées à Londres.	W.M. L.M.	9 février 9 février
226	Dictionnaire des Ignorants qui regarde particulièrement la Sculpture, la Poésie et le Théâtre.	*The School of miniature erected for the Instruction of the Ignorants*. G.E.P.	23-26 février
227	Le 2e vol. de l'*Histoire* de M. Burnet se débite avec un succès prodigieux.	édité en	février
228	Traduction du 2e vol. de l'Histoire de M. Burnet publiée en Hollande, par Néaulme.	J.L. XXI, 472	
228	*Histoire complète et impartiale de toutes les Expéditions et les Transactions navales de la Nation anglaise.*	D.P.B. annonce la publication de la 1re partie	2 février
228	*L'Histoire de l'Ile de Jersey*, 2e éd.	L.M.	février
229	Procès entre un ennuque et sa femme.	The Case of the Hon. Mrs. Weld and her Husband in a cause of impotency With all the Proceedings therin St. J.E.P.	5-7 mars

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1734
235	Mort tragique d'une jeune fille.	W.M.	16 mars
237	Démêlés des Comédiens de Londres.	P.S.G.B.	19 janvier
	N° XLI		
242	Éloge de Cignarelli.	W.M. Foreign literary article	2 mars
243	Cignarelli et Pic de la Mirandole.	*Enfants Illustres de Baillet*, 1688.	
254	Machine Universelle : grand spectacle.	Théâtre de Haymarket : saison 1733-1734	
259	Discours du P. Porée traduit en anglais par M. Lockman. Dédié à Pope.	G.M. IV. Catalogue N° 13	février
		G.M. IV. Catalogue N° 34	février
259	Traduction anglaise du *Temple du Goût*.	Fog's Weekly Journal	2 mars
260	Discours des Quakers au Prince d'Orange.	P.S.G.B.T. 472	10 mars
	N° XLII		
265	Mort du Turc Herby survenue le 23 avril.	Source perdue	avril
283	Mort du Dr. Misaubin.	G.M. IV, 218.	20 avril
	N° XLIII		
290	Mort tragique d'Édouard Ford à Dublin.	G.M. IV, 164	9 mars
294	Mort de M. Giffard, Évêque catholique de Londres.	G.M. IV, 164	12 mars
296	Projet de Souscription pour l'impression de *l'Histoire de Fra-Paolo* avec notes critiques et historiques, par le Père le Courayer. Commentaire critique.	Projet : Londres	mars
306	*Génie de l'Angleterre ou le Bel Esprit triumphant*. Extraits de cet ouvrage.	G.M. IV. Catalogue N° 10.	mars
310	Monument érigé à Bath en l'honneur du Prince d'Orange.	G.M. IV, 105	février
311	Épigramme de M. Addison.	Life of Joseph Addison : Dictionnaire de Bayle N^{os} III & IV, p. 110.	
	N° XLIV		
313	Histoire turque.	G.M. IV, 147 U.S. N° 285	mars 23 mars
315	Aventure récente d'un Anglais.	Source perdue	

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1734
318	Ode latine en l'honneur du Dr. Tindal.	B. V, 88	mars
323	Mort de Theodocharis Dachichi ; interprète des Langues Orientales au service de sa Majesté Britannique.	G.M. IV, 218	9 avril
325	*London made easy.*	G.M. IV, 117	mars
325	Extrait de l'ouvrage précédent.		
329	*An Essay to make money plentiful to Increase Trade*, by Jacob Vanderlint. Extrait de l'ouvrage précédent.	G.M. IV, 115	mars
331	W. Thurmond mort à 105 ans.	G.M. IV	15 mars
331	Eleanor Shaw morte à 119 ans.	G.M. IV	3 mars
333	Visite du Prince d'Orange à Oxford.	G.M. IV, 149	mars
336	Le Prince visite le Cabinet de Sir Hans Sloane.	G.M. IV, 149	mars
337	Représentation de *George Barnwell ou le Marchand de Londres.*	Reprises : 7 et 17 août, Covent Garden. D.J. 19 octobre. Goodman's field D.P.	
345	Traduction des scènes III (Acte I), et III, (Acte IV).		
357	Plainte contre les politiques outrés.	W.M.	30 mars

T. IV

N° XLXI

3	Philippe II et l'Armada.	*Histoire d'Angleterre* de Camden. 1603.	
5	Le commerce en Angleterre.		
10	Profit que l'Angleterre pourrait tirer de la pêche.	*British fishery* : (G.M. IV, 149 (G.M. IV, 198	mars avril
14	85 ouvrages sortis des presses d'avril.	(G.M. IV, Catalogue (W.M.	avril 4 mai
15	*L'Andromaque* de Racine traduit de main de maître par M. Phillips.	The Distress'd Mother printed for J. Walton D.C.	4 octobre 1733
15	*Method of Teaching & Studying the Belles-Lettres.* An Introduction to Language and Poetry by M. Rollin.	D.P.B.	19 mars
16	Traduction de *l'Histoire de de Thou* par M. Wilson, chanoine de Lincoln.	G.E.P.	17 janvier
15	Fautes que les traducteurs font en traduisant les noms étrangers.	J.L. XX, 148	
18	Traduction de quelques scènes de *George Barnwell.*	Scènes II et III. (Acte IV)	

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1734
	N° XLVII		
25	Édition hollandaise du *Pour et Contre*.	Annoncée dans la Gazette d'Amsterdam	
25	T. V. au *Philosophe Anglais*. Fausse suite dénoncée par Prévost.	J.L. XXI, 473	
	N° XLVIII		
49	Mort tragique de M. Cantillon, riche banquier et économiste de renom.	Annoncée dans tous les journaux	14 mai
56	Fin funeste d'un homme d'esprit.	U.S.	25 mai
61	Réflexions sur le suicide.		
64	M. Gibson, évêque de Londres, attaqué pour avoir réfuté les ouvrages de Collins et Tindal, dans la	W.M.	21 avril
64	*Lettre au Dr. Codex* qu'on attribue à M. Gordon, auteur des lettres de Caton.	G.M. IV. Catalogue N° 1	mars
67	L'Empereur Justinien (Justinien).	H.L. III, 265	
	N° XLIX		
73	Accusations portées contre le Dr. Bentley, Master of Trinity College, Cambridge.	rapportée dans tous les journaux.	27 avril
77	*L'Analyste* du Dr. Berkeley.	1re édition annoncée dans L.E.P.	23-26 mars
77	Dessein de cet ouvrage.		
80	Réponse d'un membre de l'Université de Cambridge qui signe Philalethes :	*Geometry no friend to Infidelity*	avril
82	*Revue critique des Édifices des Statues de Londres et de Westminster*.	G.M. IV, 223 G.M. IV, 246 G.M. IV, 260	avril mai mai
82	Traduction de la préface de cet ouvrage.	*Essay on Taste*	
	N° L		
97	Soulèvement en Irlande.	P.S.G.B. 47, 563	juin
100	Fragment d'un livre turc sur le goût.	source inconnue	
112	Mort de James Thornhill.	G.M. IV, 274	13 mai
	N° LI		
121	Plaintes adressées à Prévost au sujet de la critique de l'ode du Dr. Tindal.	Voir P.C. III, 318	
125	Prodige en Irlande : Truie monstrueuse.	P.S.G.B. 47, 446	mai

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1734
130	*Dictionnaire d'Architecture.*	G.M. IV. Catalogue N° 39	janvier
130	Extrait de cet ouvrage.		
135	*Traité de l'Architecture* de M. Sébastien Leclerc, traduit par M. Chambers, auteur du *Dictionnaire des Arts et des Sciences.*	St. James's E. P. (3e éd)	8-10 janvier
135	*Enquiry into the ideas of Space.*	W.M.	1er juin
135	Leçons de Chimie pour les années 1731, 32, 33	Chemical lectures by Peter Shaw W.M.	15 juin
136	Méthode pour nourrir toutes sortes de fièvres.	*Rational method of curing fevers* by T. Lobbs. W.M.	8 juin
136	Réfutation du Déisme.	*The Deist confuted* W.M.	15 juin
135	Jugement d'un bel esprit sur les ouvrages sortis des presses en mai.	U.S. G.M. IV, Catalogue	mai
139	Fautes de traduction dans le dictionnaire de Bayle.	H.L. IV N° XXII, 395	
	N° LII		
149	Révolte des nègres en Jamaïque.	G.M. IV, 277	1er juin
151	Récit d'un Espagnol.	Relation du Capitaine Morton, chez Cox	
	N° LIII		
169	Suite du discours de l'Espagnol.		
162	Critique du Nouveau tome de M. Burnet, par Philalethes.		
187	Extrait de cet ouvrage.		
	N° LIV		
193	Règles pour le gouvernement des maris.	Dare jura, maritis U.S.	15 juin
198	Feuilles périodiques de M. Richer » publiées en français.	Les Spectateurs et les Spectatrices	Berne
	N° LV		
217	Mort de Sir Henry Fermor.	G.M. IV, 330	3 juin
218	Histoire de son fils naturel.	Monthly Reflections	juillet
226	Réflexions sur les philosophes anglais : Locke, Collins, Toland.		
231	Les compagnies d'assurance en Angleterre.		
234	Festin anglais chez mylord Willington.	Source perdue	
	N° LVI		
242	Réflexions d'un Anglais qui a abandonné sa vie de débauche.	Source perdue	

Pages	*Pour et Contre*	*Sources anglaises*	1734
245	Essai de Réflexions morales, ouvrage nouveau. Extrait de l'ouvrage précédent.	Source perdue	
254	Chefs Indiens amenés à Londres.	G.M. IV, 449	août
254	Leurs lois et leurs usages.	P.S.G.B. N° 48, 231	septembre
263	Nouvelle édition de Sénèque annoncée à Londres.		
263	L'origine et l'état présent de l'Ordre de la Jarretière.	G.E.P.	21-24 septembre
	N° LVII		
265	Suite de la *Critique des Monuments de Londres et de Westminster*.		
284	La *Pupille*, de Fagan, remporte un grand succès à Londres.		
288	M^lle^ Sallé pourrait avoir son tombeau à Westminster.		
	N° LVIII		
290	Mort de M. Ravington. Exemple de caprice et de bizarrerie.	Source perdue	
294	Mort et caractère de Madame Aubin.	Journal perdu	
299	Remarques sur les femmes laides dans les *Mélanges* de Shaftesbury.	Miscellaneous Reflections	
300	Suite de la *Critique des Monuments de Londres et de Westminster*.		
305	Histoire d'amour.	Source perdue	
310	Essai sur la conversation.	Source perdue	
	N° LIX		
312	Histoire de Molly Siblis.	Source perdue	
	N° LX		
337	Générosité d'une jeune Anglaise.	Source perdue	
343	Remarques sur l'origine des Gots.		
346	*Histoire de Théodoric*, roi des Gots par un Historien anglais.	Source perdue	

M. R. de LABRIOLLE-RUTHERFORD.

D'ALEMBERT AND J. D. MICHAELIS

Unpublished correspondence

Although Frederick II did not succeed in persuading d'Alembert to become president of his Berlin Academy, he accepted many of his suggestions for filling vacant places. At the time of his visit to Potsdam in 1763, d'Alembert had been very much impressed by the reputation of Johann David Michaelis (1717-1791), the famous orientalist and biblical scholar, who was then teaching at Göttingen and whose work, *Über den Einfluss der Sprache eines Volks in seine Meinungen und seiner Meinungen in die Sprache* (1759), having won the Berlin Academy prize, had been translated into French in 1760 by A. P. Leguay-Prémontval and J. B. Merian with the title of *De l'influence des opinions sur le langage et du langage sur les opinions*. Largely as a result of d'Alembert's warm commendation, Michaelis was invited into the king's service in 1764, although his loyalty to Hanover made him refuse the offer[1]. Later, however, being less satisfied with conditions in Göttingen, Michaelis thought of moving and, in 1774, contacted d'Alembert, presumably with the intention of soliciting his help. D'Alembert's three letters to him are a characteristic example of the genuine 'cosmopolitanism' which inspired the relations of two scholars who were, not only of vastly different outlooks, but had not even met each other. To Michaelis' letter of 1773 d'Alembert replied as follows :

Monsieur,

Votre illustre ami Mr. Schlœtzer[2] m'a remis il y a peu de temps la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, et à laquelle j'aurois eu l'honneur de faire reponse sur le champ, sans une indisposition qui m'a empêché de m'acquitter de ce devoir. Il y a longtemps, monsieur, que votre grande et juste reputation m'est connue ; et c'est en consequence de la haute estime que vous m'avez inspirée, que me trouvant en 1763 à la cour du Roi de Prusse, je lui parlai de vous avec tous les éloges que vous méritez, & que je l'exhortai à vous attirer dans ses états. On m'a dit qu'il l'avoit fait, et que vous n'aviez pas accepté ses offres. Si vous étiez actuellement, monsieur, dans la disposition d'y consentir, je ne doute pas que ce Prince ne s'empressât de faire l'acquisition d'un homme tel que vous. Vous n'avez besoin sur cela d'aucune recommendation que de votre nom & de vos ouvrages. Cependant si mon foible suffrage pouvoit vous etre en cette occasion de quelque utilité, ordon-

1. Michaelis has given a brief account of his relations with d'Alembert in his *Lebensbeschreibung* (ed. J. M. Hassencamp, Leipzig, 1793, pp. 57-9 and 96-9). He thought that d'Alembert's high opinion of his knowledge of French (mentioned in d'Alembert's first letter below), was based on the mistaken assumption that the translation of *Über den Einfluss*... was his own work. He also believed (perhaps unjustifiably) that d'Alembert, was displeased at his refusal of 'a certain literary offer' which he had been forced to decline through his inadequate knowledge of French ; he was, he insists, never able to express himself in that language 'ohne Mühe und Furcht' (*op. cit.*, p. 59). In any case, d'Alembert's subsequent references to Michaelis all seem very favourable and the tone of his letters to him is invariably respectful and friendly.

2. Presumably A. L. de Schlœtzer (Schlœzer) (1737-1809), the well-known linguist and historian, who had studied oriental languages under Michaelis at Göttingen.

nez, monsieur, & vous me trouverez très empressé a faire tout ce qui pourra vous plaire et vous obliger. Je pourrois même assurer le Roi de Prusse qu'à tous vos autres mérites vous en joignez un qui n'est pas à beaucoup près le plus grand, mais qui aura beaucoup de poids auprès de lui. Vous savez combien il aime et cultive la langue françoise. Je pourrai lui dire que je connois peu d'étrangers qui la parlent aussi purement et aussi élegamment que vous. Je n'aurai pas besoin d'autre preuve que la lettre même que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire.

J'ai l'honneur d'être avec toute l'admiration et tout le respect possible

Monsieur
Votre très humble et très obeissant serviteur

à Paris ce 7 janvier 1774 d'Alembert.

Perhaps it was because of Michaelis' letter that d'Alembert again recommended him to Frederick on 15th December, 1775 :

On m'a dit aussi que M. Michaelis de Gottingue avec lequel je n'ai d'ailleurs aucune relation, mais qui est un savant très distingué, et que votre majesté désiroit il y a douze ans d'attirer à Berlin, seroit aujourd'hui plus disposé à cette transplantation, par quelques dégoûts qui diminuent son attachement pour le pays d'Hanovre. C'est encore un avis que mon zèle seul me dicte, et dont votre majesté fera l'usage qu'elle jugera à propos, suivant sa sagesse et ses lumières. (Cf. d'Alembert, *Œuvres*, éd. J. F. Bastien, vol. XVIII, p. 56.)

Nothing came of this recommendation, because Michaelis stayed in Göttingen until his death in 1791. But in 1777, d'Alembert was able to do Michaelis an indirect service by receiving his only son by his first marriage, Christian Friedrich, who was then visiting Paris ; he was a doctor who, after serving as medical officer in the army (his father refers to the fact in the letter reproduced below), was to be appointed in 1786 to the Chair of Anatomy at Marburg. (He subsequently published three papers on medical subjects). To the father's letter of thanks d'Alembert sent the following reply :

Monsieur,

En recevant, comme je le devois, monsieur votre fils, je n'ai fait que ce que vous auriez fait à ma place, si j'avois été à la vôtre. D'ailleurs votre merite si eminent et si connu, & celui de monsieur votre fils, etoient auprès de moi des recommendations bien suffisantes.

J'ai beaucoup de regret, monsieur, de vous annoncer que je ne ferai pas, au moins cette année, le voyage de Berlin, comme je l'esperois & le desirois. Ma santé s'est fort dérangée depuis deux mois, & un très habile medecin que j'ai consulté n'a pas été d'avis que je courusse en cet état le risque d'un voyage long et fatiguant, & et d'un sejour humide et relâchant tel que celui de Potsdam. J'en suis d'autant plus affligé que je ne serai pas a portée de dire au Roi de Prusse tout ce que je pense de vous, & l'avantage qu'il trouveroit à s'assurer d'un savant aussi celebre. Mais je ne laisserai du moins échapper aucune occasion de vous rendre toute la justice que je vous dois et tous les services que je pourrai dans les lettres que j'écrirai à ce Prince. Il ne tiendra pas à moi que mes sollicitations n'aient un heureux succès.

J'ai l'honneur d'être avec toute l'admiration et tout le respect possible

Monsieur
Votre très humble & très obeissant serviteur,

à Paris ce 9 mai 1777 d'Alembert

Voulez vous bien, monsieur, que monsieur votre fils trouve ici l'assurance de toute mon estime, & de mon sincere attachement.

In 1780, Michaelis sent d'Alembert a copy of one of his works : he does not mention the title in his letter, but it must be his *Spicilegium geographiae Hebraeorum exterae post Bochartum. Pars Secunda.* (The first part had already been published in 1769). Here is the accompanying letter :

Monsieur,

Voilà un livre, tout à fait du ressort de la Philologie orientale, mais dont l'article *Chaldaei* pag. 77-114. sera peut-être une lecture pour vous, Monsieur, et qui pourra vous intéresser. Si ce que j'ai avancé comme vraisemblable est fondé ; que les Chaldéens sont les Scythes (nom vague, et le vray *terme obscur* des Grecs) qui ont fait la grande irruption dans l'Asie méridionale, et que c'est une nation Esclavonne : quelle révolution de l'ancienne histoire. La grande Catharine des Russies se pourra revendiquer le Nebucadnetzar des anciens.

J'ai pris la liberté d'ajouter quelques autres exemplaires, de la distribution desquels je vous prie très humblement de vous charger. L'un est pour l'Académie des Inscriptions, le second pour nôtre ami commun, Mons. de Villoison [1], mais qui doit être encore, à ce que je crois en Italie ou en Grèce, le troisième pour le célèbre Médecin M. de Thierry, celui qui a écrit contre l'usage de cuivre dans les cuisines (j'ajoute cet enseignement, parce que mon fils m'a dit, qu'il y a plusieurs Médecins de ce nom célèbre de Thierry à Paris, et qu'il s'est lui même mépris en la personne de celui auquel je l'avois addressé), le quatrième pour Mr. de Capperonnier [2], et encore un à votre disposition. Le Président de la Cour d'Hannovre m'a promis, de vous faire parvenir ces exemplaires par l'Ambassadeur de France sans payer de port, et je suis assuré qu'il me tiendra parole.

Mon fils, que vous avez comblé de bontés, est maintenant en Amérique, dans l'Armée des ennemis de vôtre nation et de celle de Mr. Franklin, qui se ressouviendra encore et de luy et de moi. Il est premier Médecin des Troupes Hessoises, il ne tüe personne, soit François soit Amériquain, il ne fait métier que de guérir. Il y a quelques mois que je souhaite avec un peu d'inquiétude, d'avoir de ses nouvelles, parce qu'il est du parti du Général Clinton.

Si vous avez l'occasion de parler à M. Franklin, ayez la bonté, de lui donner avis que mon fils est en Amérique, et de l'assurer du respect infini, que je lui porte, et qui ne peut égaler que celui, avec lequel j'ai l'honneur d'être,

Monsieur
Vôtre très humble et très-obéissant serviteur.

[The above is transcribed from a much corrected rough copy which supports Michaelis' statement that he did not write French easily.]

Here is d'Alembert's reply :

Monsieur,

Il n'y a que peu de jours que j'ai reçu votre honnête et obligeante lettre, en date du 17 juin, ainsi que les exemplaires de votre savant ouvrage. Mr. de Villoison est actuellement en Italie, et je ne pourrai lui remettre son exem-

1. I.e. Jean-Baptiste Gaspard d'Ansse de Villoison (1750-1805), the famous French Hellenist.
2. I.e. Jean Capperonnier (1716-1775), the French philologist.

plaire qu'à son retour, car je ne vois guère de moyen de le lui envoyer. Si cependant j'en trouve quelqu'un, soyez sur qu'il le recevra exactement. Mr. Capperonnier est mort, et je n'ai pu remettre l'ouvrage qu'à son fils, qui est homme de lettres, et suit, dit-on, les traces de son Pere [1]. J'ai donné à Mr. Thierry son exemplaire, et il doit vous en remercier, s'il ne l'a déja fait. Quant au mien, je l'ai reçu avec reconnoissance, et quoique très peu digne d'un tel présent, j'ai admiré, autant qu'il est en moi, la rare et profonde érudition qui brille dans ce savant ouvrage. J'ai disposé de l'exemplaire dont vous m'avez laissé le maître, en faveur de Mr. d'Anville [2], de l'académie des Belles lettres, et de celle des sciences, un des plus savans hommes de l'Europe dans la Geographie ancienne et moderne.

Mr. Franklin est toujours à la campagne, & je n'ai guere d'occasion de le voir, mais j'ai prié un de mes amis qui le voit souvent, de se charger de vos commissions pour lui, et je ne doute pas qu'il l'ait fait. Ma santé s'affoiblit beaucoup, & je suis presque hors d'etat de continuer mes travaux. Mais je ne cesserai jamais de rendre justice à votre rare merite, et de vous donner les foibles preuves qui pourront dépendre de moi, de tous les sentimens d'estime, d'attachement & de respect avec lesquels, j'ai l'honneur d'être

Monsieur
Votre très humble & très obeissant serviteur
d'Alembert.

à Paris ce 6 sept. 1780

Ronald Grimsley.

1. The father had died, as has been noted above, in 1775. His son Claude-Marie (1758-1780) had been employed at the royal library and was to follow his father both in the library and as professor of Greek. Unfortunately he was drowned in a boating accident this very year (1780).

2. This is of course the famous geographer Jean-Baptiste d'Anville (1697-1782).

[The above letters, which are unpublished, have been transcribed from photographs of the originals kindly supplied to me by the Library of the University of Göttingen.]

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Ovidiana. *Recherches sur Ovide* publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète par N. I. Herescu. Paris, « Les Belles Lettres », 1958. In-8°, xv-567 p.

Ce recueil groupe une quarantaine d'articles dus à d'éminents professeurs et chercheurs allemands, américains, anglais, belges, français, hollandais, italiens et roumains. La diversité de ses collaborateurs le situe d'emblée dans une perspective comparatiste. Les études générales qu'il contient apportent quelques vues assez neuves sur la rhétorique (MM. Arnaldi, Higham), l'art (MM. Herter, Bardon), le style (M. Marouzeau) ou la métrique (MM. Jackson Knight, Axelson). Et Ovide nous est présenté tour à tour comme le poète de l'amour (MM. Seel, de Saint-Denis, Kenney, etc.), des dieux (MM. Wilkinson, Grimal, della Corte, Alfonsi, Hubaux, Crahay, Ferrarino, Enk ; M^lle^ Guillemin) et de l'exil (cher en cela aux Roumains, qui lui accordent un intérêt à la fois savant et ému).

Tout en soulignant la haute tenue et la variété de ces recherches, nous nous demanderons seulement ici dans quelle mesure les *Ovidiana* contribuent à définir le rôle et l'importance du poète de Sulmone dans la tradition de la culture occidentale. Dès son époque, Ovide — si profondément latin pourtant — s'insère, en effet, dans une communauté plus large que celle de Rome. De nombreux articles — ceux entre autres, de MM. Seel, Grimal, Bardon et Lambrino — rappellent donc, dans des domaines divers, la dette d'Ovide, savant et voyageur, à l'égard des auteurs grecs classiques (d'Homère aux Tragiques) et de la littérature alexandrine (Callimaque, Théocrite et certains compilateurs)... La connaissance des rapports des *Métamorphoses* avec la peinture et la sculpture gréco-romaines s'enrichit utilement des pages que M. Herter (*Ovids Verhältnis zur bildenden Kunst*, pp. 49-74) consacre à la description du palais du Soleil.

En outre, Ovide a écrit au moins un poème en langue gétique ; il l'a même lu publiquement à Tomes dans un lieu sur la nature duquel M. Adamesteanu (*Sopra il « Geticum libellum »*, pp. 391-95) réunit d'intéressantes précisions. Et ce fait prend d'autant plus d'importance qu'il s'agit, comme le note M. Herescu (p. 405) du « seul auteur latin

ayant écrit dans une langue étrangère autre que le Grec ». Le séjour du poète dans l'actuelle Dobroudja amène aussi M. Lozovan (*Ovide et le bilinguisme*, pp. 396-403) à étudier ce qu'il nomme « l'évolution linguistique d'un écrivain aux prises avec un milieu étranger ». Et M. Lambrino (*Tomis cité gréco-gète*, pp. 377-390), tout en insistant sur l'apport grec à Tomes, nous montre qu'Ovide « connaît bien les Gètes », dont il décrit les mœurs, les tribunaux, les assemblées en armes...

Après le premier siècle, l'universalité d'Ovide change d'aspect. Nous la découvrons alors dans l'influence qu'il a exercée sur l'art et la littérature européens, en même temps que dans un certain modernisme de pensée et d'expression. Il faut regretter que les *Ovidiana* négligent à peu près complètement la survie d'Ovide au Moyen Age. Seul, l'article de M. Lenz (*Das pseudo ovidische Gedicht, « De medicamine aurium »*, pp. 526-540) touche à un domaine dont certaines études d'ensemble, comme celle d'E. R. Curtius (*La littérature européenne et le Moyen Age latin*, trad. Paris, 1956), permettent d'entrevoir l'étendue et la diversité. Car l'influence d'Ovide se manifeste dans la poésie ou le roman aussi bien que dans l'art ou les sciences. Et, au delà du Moyen Age, elle concerne encore de nombreux écrivains allemands, anglais, français et italiens. Sur le plan des généralités, l'article de M. Peeters (*Ovide et les études actuelles*, pp. 541-48) esquisse seulement une histoire de la gloire d'Ovide. Mais M. Bardon (*Ovide et le baroquisme*, pp. 75-100), poursuit à travers son œuvre l'expression de la « plénitude de vie » et du « dynamisme tourmenté et explosif » qui caractérisent universellement l'esthétique baroque : il retrouve des thèmes ovidiens dans les arts plastiques depuis la Renaissance italienne jusqu'au Bernin et à Tiepolo. Enfin, lorsqu'il s'agit des poèmes de l'amour ou de l'exil, plusieurs articles se réfèrent à la littérature moderne : M. de Saint Denis (*Le malicieux Ovide*, pp. 184-200) définit l'humour du poète de *L'Art d'aimer* en affirmant qu'il est « le plus parisien et le plus boulevardier des écrivains latins ». A propos des *Tristes*, M. Paratore (*L'elegia autobiografica*, pp. 353-378), évoque Mallarmé et Rimbaud, non sans quelque injustice à l'égard d'Ovide, auquel il attribue un hermétisme exhalant « il tanfo della piu chiusa esercitazione scolastica », pour l'opposer à un symbolisme soucieux de communiquer un « nuovo messaggio all'umanità ». Et M. Herescu, parodiant le mot de Cocteau sur Oscar Wilde, écrit (*Le sens de l'épitaphe ovidienne*, pp. 420-442) : « Ovide a payé très cher le luxe d'être Ovide, c'est-à-dire d'être sous Auguste le poète de l'amour inconstant. »

Ainsi, les *Ovidiana* marquent assez bien l'importance du rayonnement d'Ovide dans l'espace et dans le temps. Toutefois, il semble qu'une sympathie plus audacieuse et plus profonde pourrait aller aux rapports des *Métamorphoses* avec la culture contemporaine : que ce soit dans le domaine de l'art (sculpture et cinéma en particulier), ou dans celui d'une littérature psychologique (Kafka) et surréaliste (A. Breton, par exemple), l'univers des *Métamorphoses* s'apparente

au nôtre par un véritable primitivisme retrouvé. Nous n'avons aucune raison de mésestimer le modernisme d'un poète à qui Maillol ou Picasso, en illustrant des éditions de ses œuvres, ont donné une audience renouvelée auprès des lecteurs de notre temps.

Simone VIARRE.

Bodo MERGELL. **Der Gral in Wolframs Parzival. Entstehung und Ausbildung der Gralsage im Hochmittelalter.** Halle, Niemeyer, 1952. In-8°, VIII-176 p.

La première partie de l'ouvrage du regretté Bodo Mergell[1] est consacrée au nom inexpliqué de la pierre qui, parfois, est appelée *grâl* :

> er (der stein) heizet *lapsitexillis* (P. 469, 7)
> der stein ist ouch genant der grâl (P. 469, 30)

Nous avons appris précédemment (454, 24 sqq.) que cette pierre a été laissée sur la terre par une troupe *(schar)* qui est remontée par delà les étoiles *(üf über die sterne hôch)*.

B. M. interprète le nom mystérieux, apparemment latin, qu'atteste l'accord de bons mss. : (lapis) LAPS(us) I(n) T(erram)EX ILLIS (scil. stellis).

Il est convaincu, d'autre part, que dans le symbolisme de la pierre, tel que Wolfram l'a conçu, viennent se fondre quatre « composantes » relevant du symbolisme médiéval :

1) La pierre qui, se détachant d'elle-même de la montagne *(lapis abscissus de monte sine manibus)*, renverse et disperse le colosse aux pieds d'argile et devient elle-même une haute montagne (Daniel, 2, 31-45). Elle symbolise le règne du Christ, succédant aux quatre grands empires.

2) La pierre de la légende d'Alexandre : arrivé, en Inde, devant le mur qui sépare le monde du Paradis, Alexandre reçoit une petite pierre *(lapis exilis)* ; une masse d'or ne réussit pas à faire monter le plateau de la balance où se trouve la pierre, mais un léger duvet y parvient. C'est un symbole de la vanité de la puissance de ce monde, et une leçon d'humilité .

3) La pierre comme nom du Christ *(petra spiritualis, lapis angularis)*, symbolisée par la pierre de l'autel portatif.

4) La pierre, vision de Dieu dans l'Apocalypse (4, 3) : *similis lapidi iaspidis et sardinis.*

Page 54, un schéma en forme de croix latine résume la thèse : le contenu littéral de *lapsitexillis* forme l'axe vertical, les quatre « composantes » latérales l'axe horizontal. Avec une grande conviction, B. M. perçoit partout, dans le poème, des « résonances » de ces motifs

associés : ainsi, une allusion à Nabuchodonosor (102, 4), un développement du thème de l'humilité, etc.

Tout cela est *possible*, mais *indémontrable*, car le texte du *Parzival* et celui du *Titurel* ne contiennent *aucun indice*. Le mot *lapsitexillis* ne se trouve qu'une seule fois dans le *Parzival*, Wolfram n'y fait plus aucune allusion dans la suite ; l'histoire de la communauté du Grâl par laquelle commence le *Titurel* n'en fait pas mention. Quant aux quatre « composantes », aucune allusion à l'une d'elles ne se trouve dans l'un ou l'autre poème. Si nous examinons la mention de *Nabuchodonosor*, nous trouvons que Wolfram a donné ce nom à l'un de trois chevaliers païens, les deux autres recevant les noms de *Pompejus* et d'*Ipomidon*, et que ce Nabuchodonosor a pour neveu... *Julius von Rome*, c'est-à-dire Jules César. Les noms ne figurent ici que pour leur forme sonore. L'éloge de l'humilité peut avoir mille autres sources que la légende d'Alexandre.

Au contraire, B. M. ne fait pas mention du passage qui suit immédiatement *lapsitexillis* :

> von des steines kraft der fênis,
> verbrinnet, daz er zaschen wirt :
> diu asche im aber leben birt.

Par la vertu de cette pierre (von des steines kraft) ne peut guère signifier que « par la vertu de cette espèce de pierre » (le mot *geslähte*, « espèce », a été prononcé plus haut : *des geslähte ist vil reine*, « cette pierre est d'une espèce, d'une essence très pure ». *Lapsitexillis* ne peut donc pas désigner une pierre individuelle, unique par son histoire : La-pierre-tombée-des-étoiles. Le silence de Wolfram, qui, ailleurs, commente, traduit, varie les mots de sa fabrication, est plutôt défavorable à l'hypothèse d'une fabrication délibérée du mot *LAPS.I.T.EX ILLIS*. Bien plus vraisemblable est l'hypothèse d'une *survivance*, d'un mot du mss. français du *Conte du Graal*, par ex. *tailleor*, défiguré par une faute de copie et accepté comme tel, pris pour un nom propre.

Dans la seconde partie du livre, B. M. esquisse une évolution de la légende du Graal.

Premier stade : *l'estoire dou Graal* de Robert de Boron, développement de la légende du vase de Joseph d'Arimathie, à la fois plat de la Cène et récipient qui a recueilli le sang du Crucifié.

Deuxième stade : le Conte inachevé de Chrétien, une *régression* de ce complexe hagiographique, effaçant les principaux caractères du Graal pour les fins d'un récit chevaleresque courtois.

Troisième stade : l'adaptation wolframienne du Conte, qui rend au Graal sa signification originelle, et achève l'histoire en conséquence.

Cette position n'est plus tenable, comme il est apparu au Colloque de Strasbourg (1954), notamment après les démonstrations du regretté E. Hoepffner. Transposant en vers français une légende pseudévangélique (Evangelium Nicodemi, Vindicta salvatoris), Robert a, *en*

cours de route, intégré dans son récit des emprunts à Chrétien : le mot *Graal* comme nom du Saint-Vaisseau, le titre de *riche pescheor* pour Bron/Hebron. C'est le point de départ d'une tradition littéraire française qui a fait entrer progressivement dans un complexe *hagiographique* Merlin, Lancelot (voire finalement Tristan), après Perceval. Le *Perceval* de Chrétien n'est nullement une dégradation d'une légende du Saint-Vaissel ; c'est une création autonome, employant comme les précédentes les ressorts du merveilleux « breton », mais visant, pour la première fois, un « chastoiement » religieux. Le *Gauvain* qui lui est associée de façon extrêmement lâche, reste sur le plan profane des romans précédents (Erec, Yvain).

Si chez Robert, c'est l'élément hagiographique qui est primaire, chez Wolfram, adaptateur du Conte de Chrétien, c'est l'élément chevaleresque courtois *(ritterliche Standesdichtung)* ; Wolfram a toutefois, inspiré par les Croisades, imaginé une dynastie et une communauté de chevaliers voués au service direct de Dieu, en tant que défenseurs du Graal, chevalerie supérieure à la chevalerie arthurienne représentée par Gauvain, et à la chevalerie orientale. Il a réussi ainsi à donner un dénouement au *Perceval* inachevé de Chrétien, et à donner un sens à la dualité *Perceval-Gauvain*.

Mais il y a loin de là à faire du *Parzival* un poème cosmique qui n'aurait d'égal que la *Divine Comédie* (p. 57 : *was neben ihm kein mittelalterlicher Dichter ausser Dante gewagt und gewonnen hat.*) Nous ne saurions d'une façon générale admettre la thèse que les œuvres de Saint Bernard, la cathédrale gothique et *les poèmes de Wolfram* sont trois modes d'expression parallèles d'un même contenu métaphysique (*Wolfram und Gottfried vollenden im dichterischen Wortkunstwerk,... was die Kathedralen... in « lebendigen Steinen » aussprechen*, p. 88). Le transfert sur le roman breton, littérature de la classe chevaleresque, des démonstrations de Pinder sur le symbolisme de l'architecture *religieuse*, nous paraît une erreur fondamentale. B. M. a été jusqu'au bout dans le développement de cette idée, jusqu'à mettre en parallèle le cerf de *greisse* au poivre qu'on sert au Château du Graal et la *crassitudo animae* de saint Bernard (p. 113), jusqu'à imposer aux récits *unilinéaires* de Chrétien des plans de cathédrale avec nefs latérales et transept. Sa sincérité même, son refus d'une position à mi-chemin nous le rendent sympathique ; mais elles l'ont enfermé dans une image idéale si détachée du donné philologique que le philologue se sent désarmé pour en discuter [1].

J. Fourquet.

1. Bodo Mergell est mort en avril 1954 ; peu de temps auparavant, il avait encore participé, à Strasbourg, à un colloque sur « Les Romans du Graal au XII^e^ et au XIII^e^ siècle ».

George Cary. **The Medieval Alexander,** edited by D. J. A. Ross. Cambridge, At the University Press, 1956. xvi-415 p.

L'auteur de ce livre important, forme amplifiée d'une « dissertation » universitaire, est mort dans sa vingt-cinquième année. Son savoir et ses qualités d'esprit font regretter d'autant plus sa disparition prématurée. Publié, quelque peu remanié et complété, par les soins attentifs de M. David Ross, l'ouvrage, d'une belle présentation matérielle, heureusement illustré, pourvu de notes copieuses (pp. 275-351), d'une bibliographie et d'un index détaillé, constitue un précieux instrument de travail.

George Cary a traité avec succès un sujet d'une redoutable envergure. Il visait en effet à donner une idée aussi juste et complète que possible de tous les aspects qu'a revêtus la renommée d'Alexandre au Moyen Age dans l'ensemble de l'Europe occidentale, surtout en France, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne et en Italie. Ne se bornant pas aux œuvres proprement littéraires, aux divers romans d'Alexandre, il a étendu son examen aux traités des moralistes et des théologiens, aux recueils d'*exempla*, aux sermons des prédicateurs. On devine que l'image de l'Alexandre médiéval se diversifie suivant le niveau de culture et le dessein des auteurs. Cet élargissement de l'enquête nous apparaît comme la nouveauté la plus remarquable de la présente publication, notamment par rapport à l'ouvrage classique de Paul Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Age* (1886). On mesure à quelle vaste et minutieuse érudition, acquise pourtant en peu d'années, se contraignait George Cary. Son autre mérite capital consiste dans sa netteté intellectuelle, le sens et le goût, tranchant parfois, de la classification.

La première partie (pp. 9-74) est un inventaire méthodique des sources (on sait qu'à cet égard, le *Pseudo-Callisthène* et ses dérivés latins, traduction de Julius Valerius et *Historia de Preliis*, ont exercé au Moyen Age une influence bien plus considérable que Quinte-Curce) ainsi que des textes nombreux et divers qui concernent Alexandre le Grand entre le XI^e^ siècle et le milieu du XVI^e^. Il va de soi que cette récapitulation, qui semble exhaustive, exploite (avec toutes les références qu'on peut souhaiter) une foule de travaux antérieurs. Mais sa judicieuse ordonnance éclaire au mieux une suite labyrinthique de filiations.

C'est la seconde partie (pp. 75-274), de beaucoup la plus longue, qui assure vraiment l'originalité du livre. « Mon but, précise G. C. (p. 2), est d'établir les conceptions générales et fondamentales que l'on se fit couramment d'Alexandre le Grand au Moyen Age, de discuter leur formation et l'effet qu'eurent sur elles les influences variées auxquelles elles furent soumises, de montrer enfin comment elles reflètent l'histoire sociale de l'époque. » Et plus loin (p. 77) : « Il ne s'agit pas ici de tenter une étude exacte de la conception qu'on trouve d'Alexandre dans

une œuvre particulière... Nous nous proposons quelque chose de moins précis, de plus fluide, de plus subtil à définir. Il ne s'agit pas de discerner les diverses influences subies par un auteur, de montrer comment il a utilisé ses sources..., il s'agit plutôt de se laisser emporter au fil de l'eau sur le fleuve central en examinant son courant, ses remous, l'action de ses affluents sur son cours. » On ne saurait s'étonner dans ces conditions que G. C. procède par catégories d'auteurs en s'efforçant chaque fois de réduire à une sorte de moyenne les opinions exprimées au sujet d'Alexandre et qu'il attache de préférence son attention à un nombre assez restreint d'anecdotes significatives, héritées surtout de Valère Maxime, de Cicéron, de Sénèque, des Pères de l'Église, sorte de matériel roulant qui circule d'une catégorie à une autre, non sans quelques modifications (Alexandre et Diogène, la générosité d'Alexandre, Alexandre et Dindimus, Alexandre et le pirate, etc.).

G. C. répartit les auteurs considérés en quatre classes : les philosophes, soucieux d'enseigner la morale, la métaphysique et l'art de gouverner ; les théologiens, préoccupés par les rapports de la vérité historique et de la vérité religieuse, prompts à rechercher une symbolique propre à les concilier ; les compilateurs d'*exempla*, les prédicateurs et tous ceux qui veulent édifier ; enfin les auteurs profanes, romanciers et poètes lyriques, qui ne pensent guère qu'à divertir, bien qu'ils ne renoncent pas à tout enseignement moral.

Les « philosophes » — le plus notable est Jean de Salisbury — ne forment aux XII^e^ et XIII^e^ siècles qu'un petit groupe limité presque exclusivement à la France et à l'Angleterre ; leur humanisme et leur curiosité de moralistes les inclinent à juger sans trop de défaveur la conduite d'Alexandre, mais ils ont joué surtout un rôle d'intermédiaires en transmettant une série d'anecdotes à des auteurs plus récents et moins indulgents qu'eux au héros macédonien. — Se fondant sur la Bible (prophéties de Daniel, livre des Macchabées), sur Orose, « grand fournisseur d'histoire ancienne pour ceux qui n'étaient ni humanistes ni historiens de profession », et sur Fulgence, les théologiens font d'Alexandre un symbole de l'orgueil, une figure de l'Antéchrist, une personnification du Diable. Cette conception hostile s'affirme surtout en Allemagne. — Si dans la troisième catégorie les auteurs d'*exempla* se rangent avec les moralistes et les prédicateurs plutôt qu'avec les théologiens, cette différence provient principalement de leurs sources respectives. Du reste les uns comme les autres ne voient dans Alexandre qu'un nom propice à l'illustration d'un cas très général de morale chrétienne. — Les auteurs profanes, en particulier les romanciers, nous offrent un Alexandre plus complexe et souvent assez hétéroclite. Aux courants précédents, qui se mêlent ou se contrarient dans une vaste production étalée sur plusieurs siècles et plusieurs pays, s'ajoute l'image du héros courtois et généreux, création française du XII^e^ siècle. G. C. tente d'ordonner cette relative confusion en multipliant, peut-être assez arbitrairement, les divisions et les subdivisions.

Toutefois, les versions du *Roman d'Alexandre* au XII^e^ siècle apparaissent laudatives dans l'ensemble, tandis que celles du XIII^e^ se montrent plutôt défavorables. De son côté, Gautier de Châtillon, animé par l'élan humaniste dans son *Alexandreis* (entre 1178 et 1182), exalte au plus haut point le héros. En Allemagne, au contraire, la sévérité de la tradition théologique se fait déjà sentir dans l'*Alexander* de Lamprecht (probablement vers 1130), le traducteur d'Albéric de Pisançon. — Aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, la prédominance de l'esprit didactique altère, efface de plus en plus le portrait individuel du héros. Alexandre est rangé et comme embaumé au nombre des *Neuf Preux*. La conception du héros courtois se prolonge plus longtemps en France qu'en Angleterre et en Allemagne. Mais partout, au goût du romanesque et du merveilleux, commence à se substituer un certain sens de la vérité historique, en dépit du poids souvent aggravé des préjugés théologiques et moraux. Cependant un Alexandre nouveau, celui de la Renaissance, se formait peu à peu en Italie. En lui se retrouve le héros courtois du Moyen Age, mais paré d'un éclat esthétique et corrigé par une approche plus exacte de l'homme réel.

Ne reprochons pas à G. C. de n'avoir pas écrit une étude proprement littéraire, puisqu'il se proposait un but différent. Ce but, il n'a pas manqué de l'atteindre. Mais le schématisme voulu et raisonné, un peu scolaire aussi, de son travail n'évite pas toujours un excès d'abstraction. On pourrait dire que ce livre est comme l'herbier de l'Alexandre médiéval. Tous les aspects du héros sont catalogués, étiquetés, en même temps que ramenés avec une rigueur méthodique à leur caractère le plus général. Cette stricte, parfois trop stricte, classification ne va pas sans dessèchement.

Cette remarque ne signifie pas que l'ouvrage de G. C. manque d'intérêt pour l'historien de la littérature et spécialement pour le comparatiste, car la fortune d'Alexandre au Moyen Age est un sujet européen. Tout au contraire. Outre la richesse et la clarté de la documentation, l'auteur pose des jalons, trace les directions que devront emprunter des études plus précises et plus approfondies.

Au surplus, il ressort de cette enquête élargie que l'Alexandre des romans est de beaucoup le plus original et le plus intéressant. On pouvait s'en douter. Mais on ne se plaindra pas que le livre de George Cary en apporte la confirmation [1].

Jean Frappier.

1. Ajouter à la bibliographie l'ouvrage bref, mais commode et bien informé, d'Armand Abel, *Le Roman d'Alexandre, légendaire médiéval*, Bruxelles, Office de Publicité, 1955.

Edwin H. Zeydel. **Gregorius. A Medieval Œdipus Legend by Hartmann von Aue translated in rhyming couplets with Introduction and Notes. With the collaboration of Bayard Quincy Morgan** (*University of North Carolina. Studies in the Germanic Languages and Literatures.* Number 14). The University of North Carolina Press. Chapel Hill, 1955. In-8°, 143 p.

Il faut savoir gré à M. Edwin H. Zeydel d'avoir traduit en anglais le *Gregorius* du poète allemand Hartmann von Aue. Du point de vue comparatiste, nous restons cependant un peu sur notre faim. L'auteur semble attacher beaucoup plus d'importance à la métrique de sa traduction qu'au contenu même de la légende : ... « we employ a device which we believe to be new and which may prove to be important for English poetry » — et d'autre part, il renonce à traduire deux cents vers qui, certes, ne se rapportent qu'indirectement à l'action principale, mais qui n'en constituent pas moins un débat des plus intéressants sur l'idéal chevaleresque et la vie monastique.

Le traducteur a fait preuve d'une réelle habileté. En voici un exemple (vers 3101-3110) :

Der arme Grêgôrjus	Poor Gregorius
nû beleip er alsus	Now remained thus
ûf dem wilden steine	Upon the cliff forlorn,
aller gnâden eine.	Of all mercy shorn.
Er enhete anderen gemach,	No other home was his own
niuwan der himel was sîn dach.	The heavens were his roof alone.
Er enhete deheinen scherm mê	No other shield did he know
vür rîfen noch vür snê,	Gainst the frost, gainst the snow,
vür wint noch vür regen	Gainst the rain or tempests blowing,
niuwan den gotes segen.	The the love from Heaven flowing.

Seule la périphrase du dernier vers témoigne de l'embarras du traducteur. Elle ne trahit pas le contexte. Tout au plus donne-t-elle l'impression que le style de Hartmann von Aue est plus étoffé qu'il ne l'est en réalité.

Quant aux onze pages de l'introduction, elles manquent malheureusement et de précision et de rigueur. Nous devons nous contenter d'indications dans le genre de celle-ci :

> The story as told in the *Gesta* was also translated into Polish (1663), and from Polish into Russian, with considerable differences in plot. The Russian version led to a still more divergent Russian tale, and in the Caucasus another Russian tale, apparently based upon a garbled hearsay version of the *Gesta*, has been noted.

M. Edwin Zeydel reproche à Hermann Paul et à Albert Leitzmann de ne pas avoir souligné suffisamment l'influence de la légende d'Œdipe sur le poème allemand. Mais les rapprochements qu'il établit me paraissent minces : « Thebes is visited by a plague, the City of Gregorius mother by a siege ». Même multipliées, des similitudes de ce

genre n'emportent pas notre conviction. Seule l'analyse des deux romans de Thomas Mann est menée avec quelque rigueur. Il faut souhaiter que l'auteur reprenne un jour, en la détaillant et en la précisant, la matière de son introduction.

Albert Kies.

I Classici Italiani nella storia della critica, opera diretta da Walter Binni. Firenze, La Nuova Italia, Collezione Paideia, n. 4 e 5 ; 2 vol. in-8° : I. *Da Dante al Tasso*, XII-544 p., 1954 ; II. *Da Galileo a D'Annunzio*, 712 p., 1955.

Cet ouvrage à la masse imposante, comprenant pour le seul texte environ douze cents pages grand format remplies jusqu'aux bords, est un travail collectif : c'est le recueil de vingt-trois monographies portant sur autant d'écrivains italiens considérés comme des « classiques ». Dans le premier volume : *Dante* par D. Mattalia, *Petrarca* par E. Bonora, *Boccaccio* par G. Petronio, *Poliziano* par B. Maier, *Lorenzo il Magnifico* par B. Maier, *Ariosto* par R. Ramat, *Machiavelli* par C. F. Goffis, *Guicciardini* par S. Rotta, *Tasso* par C. Varese. Dans le second volume : *Galilei* par C. F. Goffis, *Marino* par F. Croce, *Metastasio* par S. Romagnoli, *Goldoni* par F. Zampieri, *Parini* par L. Caretti, *Alfieri* par C. Cappuccio, *Monti* par L. Fontana, *Foscolo* par W. Binni, *Leopardi* par E. Bigi, *Manzoni* par M. Sansone, *Carducci* par E. Alpino, *Verga* par G. Santangelo, *Pascoli* par S. Antonielli, *D'Annunzio* par S. Antonielli.

Chaque monographie, œuvre d'un spécialiste, retrace l'histoire des jugements portés sur chacun de ces « classiques » au cours des générations. Il ne s'agit donc pas de simples listes ; mais d'un travail d'explication qui cherche les causes des diverses interprétations dans le « goût » des époques et dans la « poétique » des courants littéraires. Au point que l'on pourrait lire l'ouvrage dans le sens horizontal et retrouver, par exemple, en réunissant des pages consacrées à différents auteurs, quelle a été l'interprétation classique ou l'interprétation romantique des écrivains du Moyen Age et de la Renaissance, puis l'importance de la critique d'un De Sanctis ou d'un Croce, pour s'en tenir aux principales étapes de la critique italienne.

Mais l'ouvrage ne se limite pas à la critique italienne ; il embrasse toute la critique qu'il faut appeler « occidentale », puisque, pour les contributions modernes du moins, les bornes géographiques de l'Europe y sont elles-mêmes franchies. Il va de soi que la France, l'Allemagne et l'Angleterre sont les plus largement représentées dans cette critique d'au-delà des Alpes. On pourrait, en particulier, extraire de cet ouvrage une magnifique histoire de la critique française de la littérature italienne : beau sujet de grosse thèse qui se volatilise ainsi. Car la part faite aux jugements des écrivains et des critiques français est très

grande dans ces travaux. L'on y retrouve (je cite un peu au hasard) Voltaire à propos de Dante, Montaigne à propos de Guichardin, Voltaire et Rousseau à propos de Machiavel, nos classiques, Boileau en tête, à propos de l'Arioste et du Tasse, Rousseau et Lamartine à propos de Pétrarque, etc., etc... Quant aux critiques, leur liste serait trop longue depuis Chapelain qui préfaça l'*Adone* du Cavalier Marin jusqu'au « dantologue » Pézard, en passant par les pères Bouhours et Rapin, par Mme de Staël, par Villemain, par P. de Nolhac, par Benoist, Cochin, Maugain, Dejob, Hauvette, Hazard, Crémieux, etc., etc...

Ajoutons qu'une multitude de problèmes annexes sont indiqués dans les notes au bas des pages et qu'une riche bibliographie complète chaque étude ; l'on aura ainsi une idée de la densité de la matière présentée dans ces deux volumes.

Dans ces conditions, il n'est évidemment pas possible de faire un compte rendu en règle de ce monumental ouvrage. D'abord, parce que ce serait faire la critique de la critique de la critique, et nous n'en sommes pas encore là, Dieu merci ! (C'est pourtant vers cela que va la critique actuelle, hélas !). Ensuite, parce qu'il faudrait, pour ce faire, avoir lu, non seulement les œuvres complètes des vingt-trois écrivains envisagés, ce qui serait déjà un beau tour de force, mais encore tous les ouvrages, toutes les études et tous les articles que les critiques « occidentaux » ont écrits sur ces vingt-trois auteurs, sans compter les œuvres d'autres écrivains « ocidentaux » où se trouvent des jugements sur l'un ou l'autre de ces vingt-trois auteurs : qui n'admettra que la chose ne soit humainement impossible ?

Il faut se contenter, après avoir admiré l'unité et l'homogénéité que M. Walter Binni a su donner à l'ensemble de ces monographies écrites par des critiques aux tempéraments souvent fort divers, de remarques générales portant justement sur l'esprit qui a animé l'entreprise et sur le résultat qui a été obtenu.

On pourrait d'abord discuter les critères selon lesquels a été déterminée la notion même de « classique ». La présence de certains noms peut surprendre : par exemple Laurent le Magnifique, alors qu'il y a déjà Politien ; ou surtout Monti, qu'il est impossible de considérer comme un grand poète. L'absence d'autres noms peut, au contraire, être regrettée ; il en est une, au moins, qui semble inexplicable, celle de Vico. On pourrait se demander, ensuite, s'il n'y a pas derrière ces histoires de la critique une espèce d'illusion, consistant à croire en une sorte de « progrès » de la critique, comme si les jugements passés n'étaient que la préparation des jugements actuels, qui seraient, eux, plus complets et plus profonds.

Nous voilà au cœur du problème. Certes, l'intérêt *pratique* de ces études est immense : elles épargnent des années (des dizaines d'années !) de travail à celui qui veut aborder sérieusement et « historiquement » l'étude des écrivains en question. Mais peut-on dire qu'elles soient une contribution fondamentale, *essentielle*, pour une appréciation

esthétique des chefs-d'œuvre envisagés ? Je ne le crois pas. D'abord, parce que jamais une étude critique ne pourra épuiser une œuvre d'art, et cela, par définition ; autrement, l'étude critique et l'œuvre d'art se confondraient. Voilà qui « relativise » radicalement la critique : nos jugements sont ce qu'ils peuvent être en 1959, exactement comme les jugements de Sainte-Beuve, par exemple, sont ce qu'ils pouvaient être en 1859 : en rien supérieurs ; en rien inférieurs, non plus ; car précisément il ne saurait y avoir de « magister dixit » en critique. Ensuite parce que, quelle que soit la somme de connaissances érudites qu'aura accumulée un critique, quand il portera son jugement sur un chef-d'œuvre, il sera bien obligé d'oublier tout ce que les autres ont dit, pour réagir selon son tempérament propre et sa mentalité personnelle, s'il ne veut pas être un perroquet, ou un disque.

Dans la présentation de l'ouvrage (p. IX), M. Walter Binni, pour justifier l'entreprise, cite Francesco De Sanctis : « Nessuno, in Germania, si mette a trattare una materia senza la piena cognizione di tutto quello che s'è scritto e pensato sulla materia ; altrimenti i lavori sarebbero sempre un tornare da capo, il mondo sarebbe sempre ad Adamo. » Mais il est trop clair que De Sanctis était victime, dans l'élan du néophyte probablement, de l'illusion « scientiste » en littérature. A peu près à la même époque, Renan n'affirmait-il pas que l'étude de la littérature se réduirait à l'histoire de la critique des ouvrages ? Prophétie apocalyptique du point de vue de l'art, mais hélas ! en voie de réalisation : rares sont, aujourd'hui, ceux qui lisent les textes : encore plus rares ceux qui les lisent avec la fraîcheur de l' « innocence » ! Car, n'en déplaise aux mânes du grand De Sanctis, et sans rien enlever aux mérites de l'entreprise qu'a dirigée M. Walter Binni, devant l'œuvre d'art, qui est un absolu (et qui n'a *rien* à voir avec la science) tout homme est précisément un nouvel Adam, exactement comme tout homme est un nouvel Adam devant la vie ; cette vie que tout homme venant au monde revit absolument « da capo » ; non seulement parce que personne ne peut la vivre pour lui, mais surtout parce qu'aucun autre homme [1], ni même la somme de *tous* les hommes qui l'ont précédé, ne peut lui *enseigner* à vivre, s'il est vraiment un homme libre et non pas un esclave ou un singe. Ici le mythe de Sisyphe est fondamentalement vrai.

Dans une telle perspective, la critique, réaction originale et libre d'un homme devant l'absolu de l'art, est création valable... « Et tout le reste est littérature. »

A. Fongaro.

1. Socrate savait qu'il n'enseignait rien au disciple, mais qu'il l'aidait seulement à « accoucher ». — Seul le Maître Absolu enseigne quelque chose d'absolu à ceux qui ont la Foi ; cf., sur ce point, Kierkegaard, par exemple.

Robert K. Presson. **Shakespeare's *Troilus and Cressida* and the Legends of Troy.** Madison, The University of Wisconsin Press, 1953. In-8°, 165 p. (multigraphié).

« *Scholars*, note avec ironie le Professeur Presson, *have a way of not looking into Chapman's Homer.* » Entendons qu'il se désolidarise de la majorité de ses collègues et qu'il a, lui, pratiqué de façon attentive la traduction de Chapman. Il nous donne une étude de sources dont il tire quelques conclusions d'ordre artistique, qui pourraient annoncer une étude plus profonde, plus importante, d'une pièce difficile mais attachante.

Son propos est triple : il veut d'abord s'élever contre la thèse du Prof. Tillyard et de Parrott au sujet du caractère essentiellement médiéval des sources de T. et C. (« ... *it... is true that the bulk of his material was medieval and that for the small residue he need not have gone to Chapman.* » Shakespeare's Problem Plays, pp. 37-38). Il entreprend de montrer et d'évaluer l'influence d'Homère sur Shakespeare par le truchement de Chapman ; il indique enfin dans sa conclusion l'importance de T. et C. dans le développement de l'œuvre tragique de Shakespeare : il ne craint pas de voir dans cette pièce « *the gateway to later tragedies* » et y trouve « *an extraordinarily rich and fascinating play* ». Sur ces deux points, nous sommes d'accord avec lui.

Nous le serons peut-être moins sur la méthode. Une introduction rapide nous rappelle *The Matter of Troy*, après quoi l'auteur expose deux grandes parties : le Siège, et l'Intrigue amoureuse. La méthode est identique pour chacun des points examinés dans les deux parties : on part invariablement de Shakespeare pour remonter à Homère en passant par tous les intermédiaires. Les comparaisons sont parfois intéressantes, et bien des points seront utiles à un futur éditeur de T. & C. ou à un professeur en mal de cours sur cette redoutable pièce. Mais il faut reconnaître que la lecture de l'ensemble est souvent monotone : on finit par perdre de vue la pièce en tant que drame, cachée par une masse de détails finement disséqués.

Si Presson ne nous apporte aucune découverte sensationnelle, nous lui devons d'avoir mis en évidence, comme il se le proposait, l'importance de la traduction de Chapman. Il marque bien que les seuls personnages, les seules situations qui possèdent dans la pièce de Shakespeare, une allure et une tonalité véritablement *homériques* sont ceux qui apparaissent dans le fragment publié par Chapman en 1598, et sa démonstration emporte la conviction. Peut-être, puisqu'il ne craint pas d'employer le mot Malcontent (avec une majuscule !) pour désigner Thersites (p. 91) aurait-il pu se demander dans quelle mesure ce même Thersites ne constitue pas une caricature de contemporain. Nous pensons évidemment à Marston, qui écrit volontiers comme Thersites s'exprime dans ses pires moments. L'excellente représentation de T. & C.,

à laquelle nous convia le Shakespeare Memorial Theatre de Stratford il y a quelques années, nous a personnellement convaincu que Thersites est souvent, sinon continuellement, une caricature de Marston. Mais semblables spéculations auraient sans doute entraîné notre auteur loin d'Homère et du but qu'il s'est assigné.

A. J. Axelrad.

Gerald Eades Bentley. **The Jacobean and Caroline Stage.** Oxford, Clarendon Press, 1956. In-8°, 3 vol.

Peut-être n'est-il pas trop tard pour dire ici toute la reconnaissance que nous devons à G. A. Bentley, digne héritier et continuateur de Sir Edmund Chambers. Grâce à eux, grâce aussi aux pionniers que furent Fleay et, plus près de nous, Schelling, nous sommes à présent équipés pour étudier le drame des XVI^e^ et XVII^e^ siècles anglais dans des conditions que nos aînés n'avaient pas imaginées.

La méthode suivie et la présentation adoptée sont à peu de choses près celles de Sir Edmund dans *The Elizabethan Stage*. L'auteur s'est efforcé de nous donner des faits avec le minimum de commentaires : « I have tried to suppress my comments on literary and dramatic values in the plays — not always successfully. » Nous permettra-t-il de lui dire que les opinions — même personnelles — d'un savant tel que lui ne sauraient nous laisser indifférents et que, même si nous devions un jour nous trouver en désaccord avec lui, nous lui serions reconnaissants de l'immense travail qu'il a effectué pour nous ?

A. J. Axelrad.

Shakespeare's Appian. **A selection from the Tudor translation of** Appian's **Civil Wars.** Edited by Ernest Schanzer. English reprints, series n° 13. Liverpool University Press, 1956. In-8°, XXVIII + 101 p.

La collection à laquelle ce petit volume appartient est faite de rééditions de textes courts, peu connus ou inaccessibles, qui intéressent l'histoire de la littérature anglaise des XVI^e^ et XVII^e^ siècles principalement.

Il s'agit ici d'offrir au curieux les documents qui lui permettront de décider lui-même si, oui ou non, Shakespeare s'est inspiré de l'*Histoire des Guerres civiles* d'Appien d'Alexandrie pour écrire son *Julius Caesar* et son *Antony and Cleopatra*. E. Schanzer a donc choisi dans la traduction parue en 1578 (et jamais réimprimée depuis, sauf quelques fragments en 1875) les longs passages des livres II à V, où Appien relate les événements qui font l'objet des deux tragédies.

L'introduction est d'abord une étude des circonstances de la publi-

cation de l'édition originale ; son principal mérite est d'expliquer les initiales W. B. du traducteur par le nom de William Barker. On nous fait remarquer la conscience professionnelle de ce W. B., qui travailla sur des traductions française, latine et italienne plus que sur l'original grec. Il eût aussi été intéressant de le comparer à la seule traduction moderne, celle d'Horace White (Heinemann, 1933), ce qui montre à quel point W. B. est fidèle à son texte pour un homme de son temps, sans compter la verdeur naïve et « primitive » de son style, empreint d'un charme désuet.

Quant au vrai problème, E. Schanzer veut sortir des déclarations vagues, négatives et positives, de ses prédécesseurs, Mac Callum en particulier, dans *Shakespeare's Roman Plays*. Il aurait pu partir de cette remarque du Professeur Dover-Wilson (chef-d'œuvre de fausse naïveté perfide) sur l'oraison funèbre de César prononcée par Antoine : « Plutarque note les effets du discours, mais en dit extrêmement peu sur son contenu. Appien (II, 144), de son côté, attribue à Antoine un discours savant et passionné ; mais nous n'avons aucune preuve qu'il soit authentique ou que Shakespeare l'ait jamais lu. » Qu'importe ici l'authenticité du discours ! La question est bien de prouver que Shakespeare a lu Appien. La démonstration est solide dans le cas de *Jules César*. Elle s'appuie surtout sur le personnage d'Antoine. L'Antoine de Plutarque est « un homme direct et sans fard » ; celui de Shakespeare, un habile politicien, voire un calculateur machiavélique, un tantinet histrion, perfide sous des dehors de rustique franchise, tel en effet qu'Appien le décrit. Il est probable aussi que le chœur du peuple (*Jules César*, III, II, 199-204) ait son idée première chez Appien : « The people, lyke a quire, did sing lamentation unto him. » J'ajouterai un autre détail non cité ici : après le meurtre de César, Antoine et Lépide, selon Plutarque, se réfugient chez des amis ; selon Appien et Shakespeare (III, I, 97), chez eux. Le reste de l'argumentation est simplement plausible, fait de rapprochements de mots pris à droite et à gauche, dont le bien-fondé est assez faible. On lit même un raisonnement en cercle étonnant : dans un article de ' Notes and Queries ', E. Schanzer démontre que la tragédie anonyme *Caesar's Revenge* a inspiré Shakespeare. Or cette pièce a sa source chez Appien. Donc, conclut le critique, Shakespeare s'inspire d'Appien. Mais pourquoi alors donner comme argument en faveur de la filiation Appien-Shakespeare l'orthographe « Calphurnia » (Plutarque donne : Calpurnia), alors qu'elle est tout au long dans *Caesar's Revenge*, où Shakespeare a aussi bien pu la trouver ?

Ce qui touche *Antoine et Cléopâtre* est assez hypothétique. Les deux arguments sont une simple locution commune (« the present state ») et une analyse faite par Shakespeare des visées divergentes des différents adversaires de César. Mais comme Goulard, autant qu'Appien, rapporte ces divergences, on peut trouver que la preuve manque de poids.

Emporté par son zèle, E. Schanzer retrouve même une « structure » semblable dans l'odieux du crime de Macbeth et celui de Brutus, dont Appien serait la source commune. Rien de plus fragile qu'une « structure » ; les comparatistes le savent bien.

Beaucoup jugeront excessif de reproduire 90 pages d'Appien pour n'en distiller que quelques gouttes d'un élixir aussi rare. Même ainsi, ce petit livre garde un grand mérite : il permet de juger sur pièces. Il reproduit même en fac-similé la préface de l'éditeur de 1578, leçon de morale politique à la gloire du prince qui assure le bonheur de ses sujets, invitation à la reconnaissance et à la fidélité des sujets, curieux document qui révèle un aspect de l'opinion élisabéthaine sur le meurtre de César. Il y a matière à réflexion pour le comparatiste. E. Schanzer fait allusion au Brutus de la Divine Comédie. Ce tyrannicide a suscité des querelles ardentes et l'étude de sa réputation est digne d'intérêt ; à plus forte raison, celle de César. Remercions E. Schanzer, tandis qu'il apporte son grain de sable à l'édifice de la critique shakespearienne, d'éveiller aussi une curiosité moins aride.

André Rousseau.

Alejandro Cioranescu. **El Barroco o el descubrimiento del drama.** Univ. de La Laguna, 1957. In-8°, 445 p.

Cet ouvrage apporte une contribution substantielle à l'explication, toujours très ouverte, du baroque. Après un bilan critique plutôt sévère, l'auteur tente de dépasser le stade descriptif pour rechercher l'essence même de l'esprit baroque.

La Ire Partie, *Naturel et artifice*, analyse le divorce entre la Renaissance, fondée tout entière sur le naturel, et l'âge suivant, qui propose l'artifice comme fin dernière à l'art : en fait, le baroque intervertit les deux facteurs, également présents aux deux périodes. Chez Le Tasse, Malherbe, Marini ou Voiture, c'est « un même orgueil dominateur, ou une allégresse enfantine, de se livrer au jeu, de réunir des éléments en apparence contradictoires... » (p. 104).

Le *cœur et l'esprit* s'opposent l'un à l'autre tout au long du chemin qui va du *Courtisan* de Castiglione à *Don Quijote*. Leur opposition marque la « complète désagrégation de l'idéal humain de la Renaissance ». *L'honnête homme*, le *discreto* espagnol, incarne « un idéal sans transcendance », attendu que, au théâtre comme dans la vie, les personnages baroques « ne s'intéressent aux perspectives morales que suivant les fonctions nécessaires à des situations données ». Du coup, la création littéraire elle-même se trouve profondément altérée : la nature, ayant cédé à l'artifice, tout ce qui tient d'elle, — la beauté, le spectacle des passions, — cède le pas à l'*esprit* (p. 136). Or, « du point de vue baroque, l'esprit se confond avec le bel esprit et devient

quelque chose comme la raison de l'imagination » (p. 137). La surprise devient l'essence même de l'art avec ses dangers, l'excès d'ingéniosité, la recherche du nouveau à tout prix. La grammaire artistique qui en résulte est « une projection dans le vide ». Pur produit de l'imagination, elle se limite, pour ce qui est de l'observation de la nature, au respect de quelques scrupules conformistes (p. 145) et « se fond en une pensée éthique plus ou moins dessinée et plus ou moins stérile ».

Unité et dualité. En conséquence, « la première impression qui se dégage à l'examen d'une œuvre baroque, de quelque catégorie qu'elle soit, est celle d'une polyvalence soigneusement maintenue » (p. 150). Suit une étude précise de procédés mal famés, *réhabilités* par les baroques : hyperbole, pléonasme, zeugma et surtout métaphore, pétrarquiste d'origine, mais amplifiée, forcée, avec, pour résultats trop fréquents, la lenteur, la froideur, mais capables aussi d'exprimer la perplexité de l'esprit et de maintenir l'imagination au niveau d'une double réalité. Cette symbolique des correspondances, selon les degrés de raffinement ou de concision, mène à toutes les formes de préciosité et aboutit, chez Théophile, au fameux poignard qui rougit de honte, et à des réussites comme :

> L'œil du ciel noyé de pleurs
> Ne sait plus regarder la terre.

Il existe donc une *mythologie* baroque plus authentique que celle de la Renaissance, par son jeu subtil d'équivalences implicites.

La pointe *(El concepto)*, qui se rattache logiquement au chapitre précédent, mérite à bon droit une étude à part. Bien des objections sur sa nature, son origine, la validité de son emploi sont examinées courageusement par M. C. Certes, le procédé est essentiellement pétrarquiste, mais il en existe de bons exemples dans Sénèque ou Lucain. L'usage qu'en firent Cyrano, Tristan, Gracian même, n'est pas toujours louable, et le mauvais goût qui, calculé, peut avoir une valeur esthétique, est bien souvent chez eux involontaire. L'auteur en distingue les nombreux emplois : de parfaite homonymie, de consonnances, de paronomase... Le procédé est-il spécifiquement baroque ? Oui, par ses prétentions et ses redondances, bien loin de la discrétion « intimiste » des pétrarquistes. Le classicisme a eu raison en définitive de condamner ce procédé douteux.

Dans le chapitre intitulé *Le contrepoint*, l'auteur, après avoir rappelé le caractère essentiellement dualiste et contrasté du baroque, reprend quelques exemples simples et anciens (Lucain, Ausone) de syllogismes contrapunctiques : alternative, dilemme, et il en suit l'évolution dans la littérature baroque, surtout dramatique. L'analyse du procédé donne lieu à des réflexions pertinentes sur le sens et l'issue passionnelle de ces dilemmes (pp. 266-272), ainsi que sur la portée psychologique des diverses formes d'ironie qui en résultent.

Quant au burlesque, qui procède d'un état d'esprit rigoureusement

opposé au procédé étudié, l'auteur conclut qu'il est tout aussi étranger au baroque qu'au classique.

Avec *Le conflit*, l'auteur précise sa position, par une définition d'abord : « La pensée, dans l'art classique, cherche le chemin le plus court ; dans l'art baroque, la lente saisie d'une unité aux multiples visages doit chercher son chemin » (p. 292). Évidemment, le baroque n'a pas inventé la notion de *conflit*, qui n'est pas seulement de tous les temps, mais préside à toute authentique création littéraire. Le baroque en a formulé la géométrie et généralisé l'emploi méthodique. « Dans une littérature orientée jadis vers l'aventure pure et gratuite, le baroque introduit une transcendance, avec toutes ses implications conscientes. » Derrière cette définition, l'auteur hésite à classer certaines œuvres, celle de Shakespeare entre autres (p. 298). En revanche, il n'hésite pas à exclure de la catégorie baroque ainsi entendue toutes les comédies historiques espagnoles, « suites d'actions épisodiques dépourvues de vrai conflit dramatique », ce qui nous semble assez contestable. La situation est plus claire dans le roman, mais est-il vraiment légitime de comparer les Amadis avec un roman de M^me^ de La Fayette ?

La forme la plus neuve du conflit baroque est l'opposition du personnage à son milieu : c'est la clé de don Quijote, « chevalier errant qui a perdu le monde de la chevalerie, sans savoir qu'il l'a perdu ». Avec cette position dualiste centrale, l'œuvre littéraire a trouvé une charpente qui lui manquait auparavant. Restait à lui donner une âme. Pour y parvenir, il suffit de passer du conflit au *Drame*. Critère baroque par excellence, le drame est le mouvement d'un cœur bivalent, en opposition avec l'unité du personnage littéraire traditionnel. Tout repose sur le doute, résolu par la volonté chez Corneille, par la foi, chez les Espagnols, par la passion chez Racine, non-résolu chez Shakespeare, dans *Hamlet* tout au moins.

Les deux derniers chapitres sont plutôt des appendices méthodologiques sur les épineuses questions des origines du baroque et de sa place dans l'histoire littéraire. M. C. prend ici des positions courageuses, sinon inattendues. Le besoin de nouveauté, constante de toute littérature, coïncide pour le baroque avec la période la plus intense de la lutte entre aristotélisme et platonisme. Le germe du baroque est donc au xv^e^ siècle. L'auteur esquisse alors l'histoire d'un platonisme plus ou moins diffus, plus ou moins conscient, chez le Tasse, Shakespeare, Tirso de Molina, Velasquez, Cyrano... La Réforme a, d'autre part, installé au centre de toutes les questions, le doute, qui a trouvé son application méthodique chez Montaigne, comme chez Descartes. Le classicisme d'un Bossuet ou d'un Boileau n'est qu'une réaction contre ce doute, comme en politique l'attitude d'un Colbert et d'un Richelieu. « Le classicisme n'est donc ni le frère, ni l'ennemi du baroque, mais son fils. » (p. 398) Quant à la périodisation, « le baroque n'étant ni une école, ni un courant et encore moins un système, mais plutôt un mouvement historique » en perpétuel devenir, il est vain de vouloir le dater.

Il est né d'une métamorphose de la Renaissance et il s'est lui-même métamorphosé sous l'action d'influx postérieurs. Cependant, malgré le médiocre succès de la plupart des œuvres baroques, Cervantès, Gongora entre autres, malgré des vices certains et en quelque sorte consubstantiels, qui expliquent la rareté des chefs-d'œuvre, il n'en est pas moins l'aspect majeur de toute une longue période.

Nous espérons que l'analyse qui précède aura suffisamment montré l'intérêt et le courage de ce livre. M. C. n'hésite pas à soulever des objections, à multiplier les aveux, à rejeter ce qui est sans valeur. Il n'insiste pas sur la nouveauté des procédés et de l'esprit baroque. C'est pour cette raison d'ailleurs qu'aux résistances habituelles, il ajoutera sans doute celle des baroquistes enthousiastes. S'il nous est permis de formuler un préjugé tout personnel, l'ouvrage de M. C. nous semble tomber sous le coup du même grief qu'ont soulevé les ouvrages antérieurs sur le baroque. C'est ce que nous appellerions l'hypothèse méthodologique. Si les critères définis sont valables, s'ils sont liés profondément, il est nécessaire de les appliquer *simultanément* à *tous* les auteurs à *tous* les moments. Pour nous en tenir à ceux qui nous sont ici proposés, si, par exemple, l'artifice élimine le naturel, si le sens esthétique remplace l'analyse des passions, il faut en étudier les applications chez Marini comme chez Descartes ; si le doute entraîne les méandres de l'analyse, il doit être chez Montaigne *et* chez Corneille ; les hyperboles, les pointes, chez Le Tasse *et* chez Pascal.

Reconnaissons que nous manquons encore de monographies suffisantes sur des thèmes définis pour prétendre définir les traits spécifiques du baroque ; seules ont été réalisées le plus souvent des études fort utiles, certes, mais toutes descriptives, de procédés de style.

Il nous semble difficile, en tous cas, d'échapper à ce dilemme : — ou bien il existe un âge baroque, et dans ce cas, Montaigne, Corneille, Descartes, Pascal en sont par essence les représentants, autant et plus que Cyrano, Voiture, Marini, Gongora. Or, l'auteur semble considérer une partie de Malherbe comme baroque, une autre comme classique. Il lui arrive de dire aussi à deux reprises : « à l'âge classique *et* baroque ». — Ou bien tel auteur est baroque par accident, et dans ce cas, les deux mouvements, le classique et le baroque, quelles que puissent être leurs interférences, coexistent.

La multiplicité des exemples postérieurs à 1660, pris à Chaulieu, à La Bruyère, à Pradon, à Cailly, montrerait-elle donc que la « protestation » classique ne triompha guère ? Racine d'ailleurs est-il entièrement baroque pour l'auteur ? Oui, pour l'essence, selon son critère fondamental ; et pour la forme ?

Que s'ouvrent ou non les polémiques, ce livre soulève bien des questions de critique littéraire. Ce mérite lui restera.

André Stegmann.

Alejandro Cioranescu. **Estudios de literatura española y comparada.** Universidad de la Laguna, 1954. Gr. in-8°, 309 p.

Ce volume renferme onze études de dimensions et de portée inégales, datées à des intervalles assez grands et dont la plupart visent la littérature comparée : Dante et les îles Canaries ; la conquête de l'Amérique et les romans de chevalerie ; les *Rodomontades espagnoles* de Nicolas Baudouin ; Calderón et le théâtre classique français ; Iriarte, Lafontaine et les fabulistes en général ; Viera y Clavijo et la culture française ; Victor Hugo et l'Espagne. Ces titres montrent le nombre des domaines sur lesquels M. Cioranescu promène une égale curiosité ; mais ils ne dévoilent qu'à peine l'étendue des sujets parcourus dans ce livre. L'Index des noms cités registre presque tous les noms fondamentaux de l'histoire littéraire : Arétin, Arioste, Beaumarchais, Boiardo, Boileau, Bossuet, Camoëns, Cervantes, Cicéron, Corneille (les deux), Du Bellay, Ercilla, Fénelon, Gautier, Gœthe, Hérodote, et j'en passe, jusques à Watteau (les artistes ne manquent pas non plus) et Wilde, les deux derniers. Il faut dire tout de suite que M. C. n'a pas forcé les portes du temple de la Culture Générale ; il s'en est procuré, avec beaucoup de soin, les clés bibliographiques. On trouvera, en bas des pages, presque tous les titres d'ouvrages relatifs à chaque point touché dans le texte (et le lecteur sait s'ils sont nombreux). Mais — et là réside son défaut capital — M. C. ne nous étale pas avec un ordre exemplaire ces riches trésors de science littéraire, et ses constellations bibliographiques ne sont pas toujours au service du thème traité, soit qu'il n'en tire pas tout le parti désirable, soit qu'elles ne touchent que de biais le sujet véritable de ces pages.

Ce désir de compliquer d'une sorte de cosmogonie intellectuelle le fait littéraire le plus banal peut d'ailleurs coexister avec une certaine méconnaissance des choses les plus simples. On trouve un exemple typique de cette double attitude à la page 257 : M. C. cite, parmi les poésies de Viera y Clavijo, une épigramme qui doit être, d'après lui, l'imitation d'une pièce française ; en note, on nous dévoile cet original français tel qu'il est chanté dans un roman d'Aldous Huxley. On peut louer la clairvoyance de l'auteur qui a flairé l'imitation et qui a deviné en outre la provenance de la pièce ; on ne peut pas, néanmoins, ne pas trouver assez étrange qu'il faille avoir recours à Huxley pour connaître « Phillis, plus avare que tendre... », qui est assurément l'une des pastourelles les plus moulues des recueils de Weckerlin.

Et ceci vaut pour la plupart des travaux du recueil. M. C. parle avec autorité des croisements du thème du paradis biblique avec les notions païennes de l'au-delà, ce qui ne l'empêche pas d'écrire : « estas islas, aisladas del mundo habitado, esta alta montaña, de que no hay recuerdos en la tradición bíblica » (p. 25) ; il suffit pourtant de feuilleter le livre connu de Patch sur l'*Other world* pour voir que l'expression *in*

monte sancto, qui fourmille dans les Psaumes, s'appliqua assez tôt au Paradis terrestre. M. C. pérore avec ampleur sur les relations entre la conquête de l'Amérique et le retentissement des livres de chevalerie, mais il se trompe pourtant sur le nombre des livres de l'*Amadis* français (p. 39). Comme son titre nous l'indique, une bonne partie de ce livre est consacrée à la littérature espagnole ; son auteur trouve néanmoins le moyen d'écrire : « Las escenas... que Cairasco llama *matraca*, no sabemos por qué » (p. 77) ; il serait cependant facile d'élucider cette incertitude.

Je doute fort que ce compte rendu maugréant soit tout à fait juste ; certaines pages de ce volume peuvent rendre de réels services d'information. Mais, pour y arriver, il faut avancer à travers une forêt assez touffue et se heurter à nombre de coquilles, de la pire espèce, de celles qui ont un sens : « romano » à la place de « otomano » ; « descubrir » pour « describir », etc. Il faut aussi tenir compte des difficultés que ce livre présente pour le lecteur. M. Cioranescu remercie son ami M. José Martinez Suárez de « la atenta y escrupulosa revisión de mi manuscrito » (p. 257, n. 1). Qu'il se méfie dorénavant de ce faux Mentor qui admet (pour ne citer qu'un seul exemple) « y asi en seguida » (p. 213) comme l'équivalent exact de « et ainsi de suite ».

Daniel Devoto.

Raymond Picard. **Corpus racinianum,** *recueil-inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine.* Paris, Belles-Lettres, 1956. In-8°, xvi-395 p.

M. Picard a consacré sa thèse complémentaire à un travail de pure érudition. Ce *Corpus racinianum* ne provoquera pas les discussions, comme l'a fait la *Carrière de Racine* ; il n'intéressera pas le grand public, à la différence de l'originale et suggestive édition de Racine que le même savant a fait paraître dans la collection de la Pléiade. Mais son utilité est évidente, et l'histoire littéraire serait facilitée et améliorée, si des savants éprouvés prenaient la peine de publier, pour chacun des grands écrivains, un *Corpus* analogue.

A bon droit, M. Picard se méfie des biographies, racontars et anecdotes qui proliféraient à la mort d'un de nos Classiques (croirait-on que le repas de Molière à la table de Louis XIV a encore été mentionné récemment ?) ; il arrête donc son enquête à la fin du siècle. Mais, non content d'utiliser les documents enregistrés par P. Mesnard ou découverts depuis 1880, il a mené une enquête très poussée dans lès textes imprimés et manuscrits du xvii^e siècle, et, pour les documents déjà connus, il a tenu à vérifier le texte original.

Dans ces quatre cents pages, les trouvailles personnelles abondent, par exemple les mentions des représentations de la Comédie Française à la Cour (cf. p. xii). On y retrouve le texte de deux lettres, publiées

jadis dans une obscure revue provinciale et qui ne figurent dans aucune édition de Racine. Les critiques et les épigrammes contre Racine sont situées à leur date.

Le lecteur se plaira à noter les rapports de Racine avec les Jansénistes qui comptent sur son active amitié, à confronter les parallèles de Corneille et de Racine élaborés par La Bruyère, Longepierre, Saint-Evremond, Fontenelle, Tafignon, à voir Bussy-Rabutin cabaler avec sa cousine contre les deux « hommes de rien » que le Roi a choisis comme historiographes. Il pourra suivre mois par mois l'activité de Racine dans les deux Académies.

On trouvera dans ce livre de quoi compléter les récentes études de l'Association internationale des Études françaises sur la sensibilité au XVII^e siècle : que de larmes, versées aux tragédies de Racine, par les dames, par MM^es de Sévigné et de Coulanges, par les abbés de Villars et de Villiers, par le fils du Grand Condé, par celui de M^me de Grignan, par la Cour et par la Ville !

On avait accordé en France quelque crédit à une opinion exprimée dans un périodique américain, selon laquelle *après l'Attila holà* était un compliment flatteur de Boileau à l'adresse de Corneille. Or, le *Corpus* contient une épigramme de peu postérieure à la mort de Corneille, dans laquelle un contemporain blâme « l'outré Boileau » de censurer *Agésilas*, et *Attila* ; ce texte [1] ruine le paradoxal commentaire.

Ce *Corpus* apporte une abondante contribution à la littérature comparée. En effet, de nombreux textes nous éclairent sur la célébrité de Racine et de ses œuvres dans les pays voisins. Les représentations de ses pièces à Paris et à la Cour sont suivies par des étrangers, qui en informent par lettre leurs compatriotes. Les souverains anglais en exil assistent à celles d'*Esther* et d'*Athalie*. On attribue à Spanheim, envoyé à la Cour de France, un portrait, poussé au noir, de Racine courtisan ; Primi Visconti lui consacre une page de ses *Mémoires*. La correspondance de la princesse Palatine, une lettre à la duchesse Sforza, les lettres de Hansen et de M^me de Brinon à Leibniz, celles de l'abbé Nicaise à Turrettini, celles de Bayle à Minutoli, celles qu'il reçoit de ses amis parisiens renseignent les destinataires sur les activités de Racine, sur la querelle de *Phèdre*, etc.

Les Français qui vivent à Londres, comme Saint-Evremond, ou dans les Pays-Bas, comme Arnauld, mentionnent dans leur correspondance l'auteur des tragédies, l'ami des Jansénistes. Christine de Suède demande au cardinal de Retz un exemplaire d'*Alexandre*. *Iphigénie* est jouée à Stockholm en 1684, et *Esther* à la Cour de Suède en 1693. On publie à Neuchâtel une *Esther* à l'usage des réfugiés huguenots ; on traduit ses pièces en anglais, en italien, en allemand, surtout en néerlandais.

1. Je l'avais signalé à M. Georges Couton ; il a très judicieusement discuté le sens des vers de Boileau dans *La vieillesse de Corneille*, pp. 140-143.

A Neuchâtel, les *Dépêches du Parnasse* évoquent en 1693 la querelle de Boileau avec Perrault et les sonnets sur Phèdre. Le *Journal de Hambourg* mentionne *Bérénice* en 1695. Mais ce sont surtout les Pays-Bas protestants qui diffusent l'actualité littéraire française. Moetjens édite à La Haye son *Recueil de pièces curieuses*. On publie à Utrecht une comédie sur les deux *Bérénices*. On réédite à Amsterdam les œuvres de Racine. On réimprime *Athalie* avec la musique d'un Hollandais. M. Picard a feuilleté avec profit la *Gazette d'Amsterdam*, les *Nouvelles de la République des Lettres*, les *Nouvelles extraordinaires* de Leyde, le *Mercure* de La Haye.

La liste des actes du Minutier central qui concernent Racine, une bibliographie, et une table des noms de personnes (auxquels il eût été utile d'adjoindre les titres des pièces de Racine) facilitent l'usage de cet excellent répertoire.

Raymond Lebègue.

Maurice Descotes. **Les grands rôles du théâtre de Jean Racine.** Paris, Presses Univ. de France, 1957. In-8°, xv-208 p.

Après son étude sur *Le drame romantique et ses grands créateurs* et avant celle qu'il nous promet sur *les grands rôles du théâtre de Molière*, M. Descotes fait ici l'histoire de l'interprétation des grands rôles du théâtre de Racine. Laissant de côté les deux premières tragédies de ce poète, si peu jouées, et la comédie des *Plaideurs*, l'auteur prend dans l'ordre chronologique les autres tragédies, d'*Andromaque* à *Athalie*, et dans chaque tragédie, les principaux rôles, quatre dans la première, trois dans *Britannicus*, deux dans *Bajazet*, *Mithridate* et *Athalie*, un dans *Bérénice*, *Iphigénie*, *Phèdre* et *Esther*. L'étude des rôles dans chaque pièce est précédée par une étude générale de la pièce elle-même.

Comment ont été interprétés successivement ces rôles ? Voilà la question à laquelle M. Descotes cherche à répondre à l'aide de tous les documents, témoignages, souvenirs, articles et comptes rendus qu'il a pu trouver. Et cette histoire des rôles, suivie de leur création au début du xx^{e} siècle, nous révèle non seulement la variété des interprétations tenant à la personnalité des grands comédiens qui en furent chargés, mais aussi, et surtout pour l'histoire littéraire, l'évolution du sens donné à telle ou telle tragédie. On peut regretter que l'enquête de l'auteur laisse de côté ce qui intéresserait plus particulièrement la littérature comparée, l'interprétation de ces rôles par des acteurs étrangers. Comme il serait intéressant de comparer notre interprétation de tel personnage et celle qu'en ont donnée tel ou tel metteur en scène, russe ou allemand, dirigeant un acteur !

On peut regretter aussi que l'enquête s'arrête un peu tôt ; des interprétations datant de 1920 à 1955, très importantes par leur originalité,

sont souvent absentes ; là, pourtant, les documents abondent. — Un index des noms d'acteurs eût été le bienvenu ; on eût pu y retrouver ces comédiens dans les différents rôles de Racine et, d'après les indications données pour chaque pièce, mieux saisir ce qui fait leur personnalité, les caractères permanents de leur interprétation.

Si l'on a trop étudié les œuvres dramatiques du point de vue du lecteur, un ouvrage comme celui-ci replace ces œuvres dans leur véritable climat. Le texte se trouve confronté avec la réalité scénique. Il n'est plus celui d'un roman dialogué, mais une matière encore incomplète, que l'acteur anime et traduit. Combien de spectateurs ne se doutent nullement du travail d'explication que l'acteur digne de son métier effectue sur le texte de son rôle, des scrupules, des inquiétudes qui le saisissent lorsqu'il cherche le vrai sens à transmettre au spectateur ! Les notes de Mounet-Sully, que cite M. Descotes, nous sont, entre autres, des preuves de cette attention réfléchie.

Ainsi, à propos de son interprétation, nous avons ici une véritable histoire de la gloire posthume de Racine, riche en enseignements. C'est le point de vue que retiendra surtout l'histoire des lettres ; mais, j'ai pu constater que l'homme de théâtre trouve dans ce livre l'enseignement le plus efficace, lorsqu'il doit aborder tel ou tel grand rôle racinien. Cette étude de la tradition lui est d'un grand secours, à lui qui trop souvent est préoccupé des seules interprétations qu'il a pu observer, soit pour les imiter, soit pour réagir contre elles.

Ph. Van Tieghem.

Helmut Rehder. **Johann Nicolaus Meinhard und seine Uebersetzungen.** Urbana, The University of Illinois Press, 1953. In-8°, 95 p.

Avec l'abnégation qui caractérise l'érudit véritable, H. Rehder étudie dans ce livre un sujet mineur : la personnalité et l'œuvre de J. N. Meinhard, un des très nombreux traducteurs allemands du XVIII^e siècle. Meinhard fit des études aux Universités de Helmstedt et de Göttingen et obtint en 1760, à l'âge de 33 ans, le grade de magister. Il semblait destiné à la carrière de professeur d'Université et l'on chercha de différents côtés à se l'attacher. Il préféra garder son indépendance, acceptant de temps en temps un poste de précepteur d'un jeune aristocrate qu'il accompagnait dans ses voyages à travers l'Europe. Il mourut prématurément à Berlin, à l'âge de 39 ans. Sa carrière de traducteur ne dura que cinq ans, de 1762 à 1767. Mais ses traductions ont une certaine valeur, une certaine originalité. Elles exercèrent une influence non négligeable et conquirent l'estime d'hommes aussi exigeants que Lessing. Meinhard (dont le vrai nom était *Gemeinhardt* !) avait des connaissances linguistiques très poussées

et ne manquait pas d'un certain goût, de sorte que la traduction qu'il a fournie de divers passages de Shakespeare vaut mieux que celle de Wieland. Il a traduit des auteurs italiens, anglais, français, grecs, espagnols. Il s'agit de poètes aussi bien que de critiques, d'historiens, de romanciers. Ses traductions les plus marquantes sont les *Elements of Criticism*, l'important ouvrage de Henry Home, les *Versuche über die italienischen Dichter*, où Meinhard révélait aux écrivains et au public allemands des poètes tels que Dante, Pétrarque et l'Arioste, qui étaient fort peu connus ; l'essai assez neuf d'un professeur et critique italien Melchiore Cesarotti, *Abhandlung des Herrn Cesarotti über den Ursprung und Fortgang der Poesie* ; enfin, le roman d'Héliodore, *Aethiopische Geschichten*. Pour étoffer son sujet un peu mince, H. Rehder étudie non seulement le genre et la valeur de ces traductions, mais aussi leur contenu. Mais cette étude, faite soigneusement, ne manque pas d'intérêt et ouvre quelques perspectives.

Meinhard était un timide, un solitaire. Il craignait les femmes et les fonctions officielles. Rehder le range parmi les hypocondres, si nombreux au XVIII^e siècle. C'est, en somme, un préromantique dont les travaux ont préparé l'éclosion du *Sturm und Drang*.

Albert SCHNEIDER.

Kurt KERSTEN. **Der Weltumsegler. Johann Georg Forster.** 1754-1794. Bern, Francke Verlag, 1957. In-8°, 400 p.

De Georg Forster on peut dire qu'il a été explorateur, cosmopolite, intermédiaire et comparatiste (au sens large) par nature et par vocation. D'origine écossaise, né en Pologne, emmené par son père dans un voyage d'exploration botanique en Russie lorsqu'il avait onze ans ; ensuite élevé en Angleterre où sa famille s'était transportée, embarqué à 18 ans avec Cook pour faire le tour du monde, explorant pendant trois ans les îles du Pacifique, de Tahiti à la Terre de Feu, poussant jusqu'aux frontières de l'Antarctique, il est alors Anglais et rédige en anglais le récit de son périple. Partout, son souci dominant, c'est l'homme, les races humaines et leurs modes d'existence en relation avec le sol et le climat. Il croit à l'égale valeur des races humaines et proteste contre toutes les formes de l'esclavage. Péniblement réacclimaté à l'Allemagne, puis à la Pologne, professeur à Vilna, puis à Cassel et enfin bibliothécaire à Mayence, il entretient une activité dévorante de savant, de journaliste et d'homme d'action. En botanique, en ethnologie, en géologie, il a eu des vues personnelles, appuyées sur l'expérience de ses voyages. Il a traduit ou fait traduire Volney, Thomas Paine *(Rights of Man)*, des ouvrages sur l'Amérique, les *Lettres d'Italie* de Mercier Dupaty. Par sa traduction de *Sacontala* il a ouvert les voies à l'indianisme allemand : les deux Humboldt et Friedrich Schlegel

ont reconnu en lui un précurseur. Comme on le trouve sur le front de l'anti-racisme et de l'anti-esclavagisme, on le trouve sur celui de la démocratie. A Mayence il s'enflamme pour les idées de la Révolution, il est l'âme des clubs républicains, il part pour aller offrir à la Convention la République fédérée de Mayence. Et il meurt tristement, abandonné de tous, dans une petite chambre de la rue des Moulins, avant d'avoir accompli sa quarantième année. Le sort s'est acharné sur son œuvre : le magnifique herbier des mers du Sud, illustré des dessins de l'auteur, n'a pu trouver d'éditeur, et sans cesse ballotté d'un bout à l'autre de l'Allemagne ou de la Pologne, a fini par disparaître ; les manuscrits laissés à Mayence ont été perdus ou détruits ; de considérables dépôts de lettres ont été victimes d'événements de guerre, en 1940 et plus tard. Le savant Albert Leitzmann est mort avant d'avoir écrit la biographie de Forster qu'il projetait. Il n'y a guère de bons travaux sur Forster, à part ceux de Chuquet, qui ne concernent que l'activité de l'homme politique. Le livre de Kersten est la première monographie qui s'efforce d'embrasser l'ensemble de la personnalité, de la vie et de l'œuvre de cet esprit si prodigieusement vivant, de ce grand cœur tant de fois blessé. L'auteur a longuement poussé ses travaux, depuis 1914, malgré les traverses qu'on imagine. Il a fouillé les archives de Berlin, Weimar, Prague, Upsal, New York, Paris. Il a réussi à donner de Forster une image vivante, séduisante et complexe. Si l'on veut compléter le tableau par la lecture de Forster lui-même, alors que ses œuvres n'ont plus été, depuis longtemps, rééditées, je ne saurais trop recommander l'excellent *Forster-Lesebuch* paru en Allemagne orientale, Weimar 1952, par les soins de Gerhard Steiner et Manfred Härtel : 60 pages d'introduction et 500 pages de textes — que Kersten a le tort de ne pas citer.

Geneviève Bianquis.

Jean Seznec. **Essais sur Diderot et l'Antiquité.** (The Mary Flexner Lectures delivered at Bryn Mawr College, Penn.). Oxford, Clarendon Press, 1957.

Ce recueil organique de six conférences peut se réclamer de la littérature comparée à plus d'un titre : c'est d'abord, comme on dit aujourd'hui, le « mythe antique » vu par un écrivain du XVIII^e^ siècle qui lui doit et lui a donné beaucoup ; puis, le problème est abordé par les rapports de la littérature et des arts plastiques ; enfin, il est traité dans ses dimensions plurinationales : Lessing, Winckelmann, Gibbon, Gessner, etc., autant de signes indicateurs d'un réseau routier où l'auteur invite les comparatistes à s'engager sur ses traces.

Dans son Introduction, M. Seznec nous avertit qu'il a préféré concentrer son attention sur des sujets circonscrits, particulièrement dis-

cutés à l'époque et révélateurs de réactions variées, parfois contradictoires, de Diderot. Cette méthode satisfera tous les amateurs de précision ; mais ceux qui se plaisent aux vues d'ensemble ne seront pas déçus. Sous des titres pleins d'appels, *Hercule et Antinoüs*, *L'Ombre de Tirésias*, *Un « Laocoon » français*, *Le Singe antiquaire*, l'auteur fixe la lunette de Diderot sur d'importantes questions : comparaison des modernes avec les anciens sur leurs sujets traditionnels, interprétation du fantastique antique par Bouchardon et d'autres artistes contemporains, répartition des domaines et des voies entre la poésie et la peinture, rivalité entre philosophes et érudits dans l'exploration de l'antiquité. Ces études sont introduites par une présentation du *Socrate imaginaire*, modèle dont s'est nourrie l'imagination de Diderot, et réunies par une conclusion méditative sur *le Génie du Paganisme*, auquel il faut, comme Diderot, donner « le sang de notre cœur ».

L'éclairage des problèmes par ces exemples est à la fois indirect et scintillant. Conduits par un guide au goût informé et aux multiples connaissances, nous sommes instruits, divertis, enrichis par des chemins moins fréquentés. Au surplus, le livre est admirablement présenté et illustré de quatre-vingts reproductions, luxe nécessaire qui permet de suivre avec fruit l'argument de l'auteur. Des notes précises viennent compléter le texte sans le surcharger. Dirais-je seulement que, rejetées à la fin (pp. 118-149) avec les planches dont les références sont au début, elles requièrent du lecteur une agilité des doigts et un va-et-vient des yeux un peu impatientants.

Voilà donc un séduisant travail, aussi élégant que vigoureux. Faut-il dire maintenant mon impression obscure, comme elle me vient après une lecture répétée ? C'est que Diderot, pour moi, n'en sort pas à son avantage. On dirait que l'auteur l'a pressenti, avertissant ses auditeurs, que « certains problèmes agités par Diderot et ses contemporains risquent de vous paraître étrangement inactuels » — là où je dirais inadéquats. Ici et là (pp. 36, 37, 41, 51, etc.), il réapparaît, nuançant ou corrigeant discrètement les appréciations péremptoires du maître. Dogmatique et armé de prétention technique, celui-ci a tout l'aplomb d'un autodidacte. J'ai toujours soupçonné Diderot d'être un peu charlatan en matière de critique d'art et je lui reprocherais de n'y avoir montré, en somme, que la moindre face de lui-même, celle du « philosophe ». Laissons ce procès pour une occasion plus appropriée. — L'antiquité est-elle mieux servie ? Sans doute apporte-t-il à la cultiver un intérêt passionné qui me rendrait moins injuste. Elle vit encore pour lui, il veut la retenir de se figer dans le sépulcre des formes conventionnelles. Mais y échappe-t-il toujours lui-même ? M. Seznec fait ressortir, au moins dans deux chapitres, la place occupée par le « genre merveilleux » dans le goût de Diderot pour l'antiquité (p. 54 notamment). Les ombres évoquées par Ulysse, écrit ce dernier à Grimm, sont « d'un autre ordre que nous ». Ce recours à l'imaginaire est très caractéristique de sa manière de concevoir l'antiquité. Malgré le très beau passage

du *Salon de* 1765 sur les Grâces et les faunes (XII, 241) cité par M. Seznec dans son Introduction au tome I de son édition, je trouve qu'il l'idéalise parfois au point de la désincarner, la grande faute que lui-même reproche durement à plus d'un peintre. Sagesse ou discrétion, l'auteur du présent ouvrage s'est privé d'y citer cette remarque incongrue des *Pensées détachées* (XII, 114) où Diderot montre son dissentiment d'avec Rubens, auquel Falconet fait d'autre part appel : « C'est lui, dit ce dernier, qui eût évoqué les ombres et tous leurs prestiges... » Mais Diderot écrit : « Rubens faisait un cas infini des anciens, qu'il n'imita jamais. Comment un si grand maître s'en tint-il aux formes grossières de son pays ? Cela ne s'entend pas. » Cette observation aussi passe l'entendement et fait preuve à mon sens du goût classique de Diderot, plus souvent fixé, malgré sa maxime (« plutôt extravagant que froid »), sur l'idéologie que sur l'interprétation originale et proprement picturale d'un sujet. Après quoi, M. Seznec peut nous dire qu'il n'est pas pusillanime (p. 65, p. 106), parce que l'*Iliade* lui inspire quelques rodomontades sanguinaires, quand toute sa théorie du « moment » de la scène reste imprégnée des préjugés classiques dont Rubens se délivre, dessinant Médée meurtrière avec une égale hardiesse de dessin et de conception (voir pl. 55 et le commentaire justement réservé de Seznec, p. 72).

Les inconséquences de Diderot ne sont pas rares en ce domaine. Il lui est arrivé de blâmer Carle Van Loo en ces termes : « Ce peintre ne pense ni ne sent (X, 93). » Serait-ce trop dire que, comme critique d'art, Diderot s'occupe trop de pensée et de sentiment, et pas assez de peinture ? Mais, répondra M. Seznec, « c'est justement son préjugé d'humaniste, son goût d'une certaine dignité formelle », qui lui interdisent d'accepter tout de Rubens, dont il apprécie du reste le métier. Limite ou juste point d'arrêt, c'est le problème. Mettons donc que Rubens a été pour « cette ombre pâle et muette » (p. 117) un trop généreux « donneur de sang » et concluons qu'un livre capable comme celui-ci de susciter réactions et réflexions porte en soi sa recommandation.

J.-B. Barrère.

Max Kommerell. **Lessing und Aristoteles.** Untersuchung über die Theorie der Tragödie. 2e éd. Frankfurt am Main, V. Klostermann, (1957). In-8°, 315 p.

Mort prématurément en 1944, à l'âge de 42 ans, Max Kommerell, professeur de littérature allemande à Francfort-sur-le-Main, a laissé néanmoins une œuvre abondante : à ses ouvrages de critique littéraire, *Jean Paul*, 1933, *Schiller als Gestalter des handelnden Menschen*, 1935, *Geist und Buchstabe der Dichtung*, 1941, etc., s'ajoutent des créations originales, des recueils de poèmes tels que *Leichte Lieder*, 1931, *Kasperle*, 1939, un roman, *Der Lampenschirm aus den drei Taschentüchern*, 1940.

Adepte fervent du George-Kreis, Kommerell a écrit, dès 1928, un essai, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*, qui a failli lui attirer l'intérêt compromettant des propagandistes nazis, mais la rectitude de son caractère et son esprit de finesse l'empêchèrent de se laisser inféoder à un parti totalitaire.

Vittorio Klostermann a réédité, en 1957, l'ouvrage *Lessing et Aristoteles, Versuch über die Theorie der Tragödie*, paru en 1940. Ouvrage d'érudition, certes, mais où l'auteur laisse paraître, de temps à autre, ses dons d'essayiste qui donnent à ses meilleurs écrits un ton vibrant, une allure nerveuse : « Irgendwo ist der Protestant Philologe, und wie sehr ist Lessing beides ! » (p. 14). Le titre de l'ouvrage ne mentionne pas Corneille, dont la théorie en matière d'art dramatique constitue pourtant le thème central de la présente étude. L'on sait que les classiques allemands, surtout Lessing et Schiller, n'ont pas ménagé leurs critiques à Corneille, coupable, à leurs yeux, d'avoir faussé la doctrine d'Aristote. Dans sa *Hamburgische Dramaturgie* (1769), Lessing qualifie de monstrueux « l'héroïsme » chez Corneille. Les offenses contre la « nature » lui paraissent particulièrement choquantes dans Rodogune ; car la femme est faite pour les jeux de l'amour et non pour ceux de la politique ; elle devrait rejeter toute ambition et toute volonté de puissance et se contenter de son rôle de « Gretchen », que lui assigne la nature. Schiller, quant à lui, reproche à l'œuvre de Corneille le manque de naturel et la raideur, mais il nuance son jugement après avoir médité sur les différences fondamentales entre l'art et la nature.

Dans son introduction, Kommerell analyse successivement *Lessings theoretische Haltung*, Corneille, *Trois discours*, *Zur Poetik des Aristoteles*, et les trois chapitres de son ouvrage sont intitulés : 1) Katharsis, 2) ἤθη αμαρτία, 3) εικος αναγκαιον.

Une telle structure favorise les redites, les retours en arrière et rend souvent malaisée la lecture d'un ouvrage, rédigé avec une grande honnêteté intellectuelle. Max Kommerell évite tout parti-pris et s'efforce de dégager l'originalité des différentes conceptions de l'art dramatique. Sachant fort bien distinguer les caractères essentiels des contingences propres à chaque époque, il ne s'engage pas dans le débat scolaire sur la fameuse règle des trois unités : « Die berüchtigten « Regeln » bilden keineswegs für Corneille, sondern nur für ganze Generationen von Schulmeistern den Punkt der Auseinandersetzung. Es geht vielmehr um « Wahrscheinlichkeit » und um « Geschichte » (p. 45.)

Certes, ces différences peuvent être ramenées à des erreurs d'interprétation de la théorie d'Aristote (« jeder Philologiestudent kann heute zeigen, wo Lessing und Corneille den Text des Aristoteles missverstanden haben », p. 64), mais cette solution de facilité méconnaît la vie de l'art. La « catharsis » permet à Kommerell de faire ressortir l'originalité des trois conceptions de la tragédie : si pour Aristote, l'action représentée, en suscitant en nous la terreur et la pitié, nous

purifie de ces passions, par le moyen de la terreur et de la pitié, elle nous délivre, chez Corneille, par le moyen de la terreur et de la pitié, des passions dont l'excès conduit le héros à sa perte. Lessing met l'accent sur le « Mitleid ». « Die tragische Kunst, ist eine Schule des Mitgefühls » (p. 71). Aussi les protagonistes de la tragédie, au lieu de nous écraser par leur grandeur, doivent-ils ressembler au commun des mortels. « Diese Möglichkeit (Mitleid zu erregen) aber findet sich alsdann und kann zu einer grossen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn der Dichter den Helden nicht schlimmer macht, als wir gemeiniglich zu sein pflegen... Kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildert » (Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 75. Stück).

Un autre point d'opposition entre Lessing et Corneille concerne les notions fondamentales de la « vraisemblance » et du « nécessaire ». La première est d'ordre psychologique ; elle définit les rapports entre l'action représentée et la « Naturwahrheit » (p. 143). Il ne s'agit nullement du respect de la vérité historique ; car l'histoire, loin d'être ressentie comme un destin, ne fournit que la couleur locale du drame ou, selon l'expression même de Lessing, qu'un répertoire de noms ». Que signifient das « Naturhafte », das « Wahrscheinliche », die « Naturwahrheit » ? Ces diverses exigences traduisent le souci de l'artiste de se conformer à une nature humaine, soumise elle-même à la raison. Il n'y a pas de rupture entre le monde de l'art et le réel ; l'art ayant pour mission, suivant la tendance profonde de l' « Aufklärung », de guider les hommes vers les voies de la raison. Corneille, tout en respectant la « vraisemblance », accorde la primauté à la nécessité, c.-à-d. à une exigence esthétique qui fait de l'œuvre d'art une totalité soumise à ses propres lois. Kommerell rapproche le concept de nécessité de la célèbre image de Nietzsche « in Ketten tanzen ». « Die ganze Beweisführung zielt darauf ab, die tragische Gewalt des Dichters über die Geschichte und über die Natur zu erhöhen, und sie beruht auf der Einsicht, dass das Drama potenzierte Kunst, die Künstlichste Kunstform ist. Hier hat Corneille Schiller auf seiner Seite, vor allem den Schiller der früheren Aufsätze... » (p. 165). Cette dernière remarque appelle une réserve. Pour le jeune Schiller la scène n'est-elle pas lieu où la « nature », délivrée des conventions sociales et de la pusillanimité des hommes, éclate, victorieuse ? Corneille, avec la sévère ordonnance de ses drames, ne se rend-il pas coupable, aux yeux de Schiller, du même crime que les architectes des jardins français qui imposent à une nature souverainement libre, leurs froides conceptions géométriques ? C'est lorsque Schiller, à l'époque de ses grands drames, saisit la différence entre la « nature » et l'art qu'il se rapproche de Corneille : en réfléchissant aux problèmes esthétiques et aux contingences de la scène, il comprend la nécessité de resserrer l'action, d'en ordonner les péripéties suivant un plan rigoureux, et, aussi, de varier les effets de l'éloquence par quoi la tragédie s'apparente à d'autres genres littéraires tels que le sermon, le plaidoyer, l'art des maximes. « Darin haben die

Franzosen, als eine wesentlich rhetorische Nation, trotz aller Umbiegung der tragischen Grundbegriffe, ein ursprüngliches und wahlverwandtes Verhältnis zur griechischen Tragödie » (p. 110).

La « métamorphose des formes » est subordonnée à la « métamorphose des dieux ». C'est une des raisons qui rendent l'esthétique impuissante à expliquer la vie de l'art. Dans son ouvrage, Max Kommerell fait de temps à autre une allusion, souvent sous la forme d'une interrogation, à cette ouverture au monde que l'œuvre d'art doit provoquer pour atteindre à la plénitude de ses moyens d'expression.

Ainsi, à propos de Schiller qui, au cours de sa période d'intense création, essaye passionnément les formes les plus diverses de l'art dramatique, Kommerell se demande pourquoi la « Fiancée de Messine », avec sa tentative de faire revivre le destin antique, est la pièce la plus artificielle du poète. Le drame comme l'œuvre d'art ne tire sa pleine signification que dans son monde ambiant. Pourtant les formes nouvelles ne naissent qu'en s'opposant à d'autres formes, tout en cherchant, souvent confusément, des références dans le passé. Dans la fièvre de la création, l'artiste condamne quelquefois de façon péremptoire ; aussi ses prises de position ne doivent-elles être jugées qu'en fonction de sa volonté d'innovation. Il appartient au critique de trouver un point de vue d'impartialité et de comparer en toute sérénité différentes conceptions de l'art dramatique, à la fois solidaires et irréductibles. Les prises de position violentes qui aident peut-être le génie à affirmer son originalité deviennent fâcheusement ridicules lorsque les manuels de littérature les transmettent à des générations d'étudiants. C'est le mérite de l'ouvrage de Max Kommerell de combattre des préjugés tenaces et d'avoir fait preuve, en une époque où l'Allemagne s'enfermait dans un nationalisme outrancier, de la largeur de vue d'un homme de grande culture.

Victor Hell.

Où en est le Goedeke ?

L'entreprise du *Goedeke*, la célèbre Bibliographie de la littérature allemande, est maintenant un peu plus que centenaire. Lorsqu'en 1857 Karl Goedeke, qui avait débuté comme poète satirique, donna le premier volume de son *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, il ne se doutait sans doute pas de l'ampleur du succès que cet ouvrage allait rencontrer. En ce qui concerne l'histoire de la littérature allemande, le *Goedeke* prit peu à peu en Allemagne une sorte d'importance nationale, ce qui ne l'a pas empêché de connaître diverses interruptions dues aux troubles politiques du XX^e^ siècle. Un certain nombre de volumes, sur lesquels nous renseignerons avec autant de précision que possible, ont paru depuis la dernière guerre par les

soins de la Librairie Louis Ehlermann, réfugiée de Dresde à Düsseldorf. Aux dernières nouvelles, une nouvelle interruption se serait produite et la maison Ehlermann aurait cédé ses droits à l'Akademie-Verlag, sis à Berlin-Est.

Il convient de rappeler d'abord que ce *Grundriss*, s'il n'est pas tout à fait une histoire littéraire, est plus qu'une simple bibliographie. Il contient d'importantes notices, mises à jour dans les éditions successives, concernant la vie des écrivains, l'activité littéraire de tels ou tels pays ou provinces de langue allemande, l'évolution d'un genre au cours d'une période déterminée. Pour chaque écrivain, il fournit en outre la liste complète des éditions et reproductions des œuvres, ainsi que la liste, revue périodiquement dans la mesure du possible, des livres et articles qu'il a inspirés dans tous les pays. La bibliographie acquiert ainsi un caractère nettement comparatif. Suivant les cas, le dépouillement porte sur environ 2 à 300 revues (pour la Bibliographie de Goethe, par exemple), ou sur 4 à 500, ou davantage.

Karl Goedeke avait eu le temps de mener à bien la première édition de son grand ouvrage, qui avait pour limite « la Révolution française de 1830 », — et même d'entreprendre une 2e édition, complètement refondue et augmentée. A sa mort, en 1887, il en avait fait paraître les trois premiers tomes, consacrés respectivement au Moyen Age, à la Réforme, à la période qui s'étend de la Guerre de 30 ans à la Guerre de 7 ans. Cette 2e édition, — celle qu'on trouve dans la plupart des bibliothèques, — n'est pas terminée à l'heure actuelle. Le tome XIII *(Dichtung im West-, Nordwest- und Mitteldeutschland vom Weltfrieden (1815) bis zur französischen Revolution 1830)* fut publié en 1938 (629 pages). Mais le t. XI, en 2 vol. de 624 pages *(Drama und Theater in Deutschland, 1815-1830)* et 492 pages *(Drama und Theater in Österreich-Ungarn, 1815-1830)*, a vu le jour seulement en 1951 et 1953. Toutefois, la bibliographie n'y est à jour que jusqu'à 1932 ; la suite est en préparation. Karl Kipka, qui avait commencé à rassembler la documentation du tome XI, fut tué pendant la guerre de 1914-18, et il ne fut pas facile de lui trouver un successeur. C'est à Kipka que l'on doit la 2e édition du tome IV, consacré à Goethe, et sur lequel nous aurons à revenir plus loin.

Le tome XIV de la 2e édition constitue l'une des manifestations récentes de la vitalité du *Goedeke*. Il est consacré aux écrivains allemands de l'Allemagne du Nord-Est et de l'étranger de 1815 à 1830. Y figurent notamment, pour des compléments aux tomes VI et VIII, où ils apparaissaient déjà, Chamisso, à raison de 18 pages ; Heinrich Heine, à raison de 125 pages ; E. T. A. Hoffmann, à raison de 136 pages ; W. von Humboldt, à raison de 75 pages. Trois livraisons, de 240, 240 et 320 pages, ont paru en 1955 et 1956. Une quatrième livraison est en préparation.

Les tomes XV et XVI, qui achèveront la 2e édition, sont en préparation. Le tome XV sera consacré aux littératures dialectales, à la

littérature spirituelle, et aux traductions pendant la période 1815-1830. Le tome XVI donnera les tables et index relatifs aux 15 tomes de la seconde édition.

La plupart des volumes qui constituent la 2e édition sont épuisés. Font exception ceux de publication récente, c'est-à-dire le tome XI (2 vol. à 96 et 79, 25 DM), le tome XIII (à 100 DM), les 3 premières livraisons du tome XIV (à 30, 30 et 40 DM), ainsi que le tome IV, dont la 3e édition a été reprise et complétée récemment.

Ce traitement de faveur dont bénéficie le tome IV tient au fait qu'il se rapporte à Goethe. En 1955, furent réimprimées les 4 premières parties de 1232, 748, 826 et 321 pages. La première partie embrasse les aspects essentiels de la littérature allemande avant Gœthe, depuis Haller, Hagedorn, Gellert jusqu'au *Sturm und Drang*, en passant par Klopstock, Lessing, Wieland et la philosophie des lumières. Les trois suivantes sont consacrées exclusivement à la vie et à l'œuvre de Goethe : biographie de 150 pages, bibliographie jusqu'à 1911. Une 5e Partie, parue en 1957 (400 p.), contient une première moitié de la bibliographie de Goethe pour les années 1912 à 1950. La seconde moitié fera l'objet d'une 6e Partie, en préparation.

Parmi les tomes de la 2e édition, dont on envisage la refonte prochaine, figurent en tout premier lieu les tomes II (Réforme) et III (Baroque). Ils sont en effet dépassés depuis longtemps. Les tomes V à VII (Schiller, Jean-Paul, Hölderlin, le romantisme) ne seront plus réimprimés dans le texte ancien, mais profondément remaniés et complétés.

En dehors de cette mise à jour de la 2e édition, les éditeurs ont envisagé la publication d'une *Série nouvelle (Neue Folge)*, portant sur la littérature allemande de 1830 à 1880. Deux tomes sont prévus, consacrés, le premier à la bibliographie des problèmes généraux concernant cette période, et à celle des écrivains de *A* à *Ay*, le second à la bibliographie des écrivains de B à Z. Les deux premières livraisons (208 et 240 pages, 26 et 30 DM), ont paru en 1955 et 1957. La 3e livraison du tome I et le tome II sont en préparation. Cette nouvelle série ne prétend plus, comme la plupart des volumes de la 2e édition, à l'exhaustivité. Les auteurs déclarent s'en être tenus à l'essentiel. Ils s'efforcent néanmoins de maintenir, dans ces nouveaux *Goedecke*, les traditions d'exactitude qui ont fait le succès des anciens[1].

Maurice Bémol.

Octobre 1958.

1. Nous remercions M. Maurice Bémol d'avoir bien voulu rédiger cette notice à l'intention de nos lecteurs *(N. d. l. R)*.

Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia. Fasc. 1-6, Zagreb, 1956-8.

Née en 1956, cette revue de la Faculté de Philosophie de la métropole croate, publiée par son Séminaire de philologie italienne a, en trois ans, régularisé son rythme de publication semestrielle, — ses fasc. 5 et 6 étant datés de juillet et décembre 1958 — et étendu son programme au delà du domaine roman, auquel se limitèrent ses quatre premiers fasc. de *Studia romanica*.

A la différence de la plupart des revues savantes, elle ne comporte que des articles originaux, excluant encore l'usuelle rubrique de comptes rendus critiques des ouvrages et périodiques reçus, qu'elle se borne à signaler sous le titre latin : studia et periodica invicem accepta. — Les articles paraissent en quatre langues, qui correspondent aux sujets traités, et non à la nationalité des rédacteurs, en majorité yougoslaves. La part faite aux langues française, italienne ou anglaise varie donc constamment.

Les problèmes de philologie et de linguistique y dominent, assez naturellement ; eux-mêmes ont parfois une incidence ou une portée nationale, qu'on vérifiera p. ex. à propos du domaine dit par tradition « dalmate », dont l'Europe n'ignore pas la complexité. Les italianisants seront attentifs aux nombreuses études sur le vocabulaire : celui, istrien, de Dignano qu'étudient Deanović (fasc. 1), puis Tekavčić (fasc. 5), ou celui que V. Vinja présente, d'après son *Atlas* (à paraître) de la faune marine de l'Adriatique orientale ; tel poisson, la girelle, qu'il dit « insignifiant » — au risque de mécontenter les compatriotes de Tartarin ! — ne correspond-il pas à plus de 60 appellations, souvent pittoresques autant qu'instructives, des Baléares aux rives de la Dalmatie ou du Portugal (fasc. 3)...

Les sujets littéraires sont volontiers traités sous un aspect comparatiste : Zorić observe les échos de la poésie de G. Pascoli en Yougoslavie ; Cale, le sort du *Décaméron* (fasc. 2) ; Mandić, une traduction croate de *La Henriade*, restée ms. (fasc. 4) ; et J. Tomić résume de patientes recherches sous forme d'une bibliographie de Baudelaire en Yougoslavie, citant une centaine de traductions, depuis celle des *Petits poèmes en prose* (1886) et presque autant d'études, dont la première (1877) précéda cette traduction ; il manque ici un commentaire, même sommaire, de ce bilan assez copieux (fasc. 4).

On retiendra, à cause du renom de l'auteur, la publication d'un ms., découvert à Florence, de la rédaction définitive italienne des *Scintille* de N. Tommaseo, plus proche de l'original croate *(Iskrice)*, et commenté par Zorić (fasc. 4).

Un épisode d'*Hamlet* et des récits de G. Eliot consacrent l'extension du titre de la revue. Une étude de P. Guberina, d'ailleurs spécialisé dans les théories linguistiques, sur « des poètes noirs écrivant en langues

européennes » (Césaire, Senghor, Guillén, etc.), confirme de même l'ample curiosité des rédacteurs, sinon une préoccupation doctrinale doublement légitime au lieu où paraît cette nouvelle revue (fasc. 6).

P. S. Faut-il signaler une anodine erreur ? L'étude de R. Maixner sur *La Guzla*, indiquée dans le fasc. 3 des *Studia*, p. 61, comme parue dans la *R. L. C.*, 1957, pp. 390-6, a paru aux pp. 513-528 de cette même année, nº 4.

R. W.

CHRONIQUE

Gustave Charlier (1885-1959). — La mort est venue terrasser Gustave Charlier, le 8 avril dernier, alors qu'il mettait la dernière main aux épreuves du tome second, et final, de son imposant ouvrage sur *Le Mouvement romantique en Belgique*, fruit de trente années de recherches laborieuses et d'investigations ardues. Sans doute était-il écrit que ce grand érudit devait mourir à la tâche à laquelle il avait voué le meilleur de ses forces et de son intelligence. On n'est pas moins frappé par l'unité d'une vie et la plénitude d'une carrière qui se rejoignent ici, et se recouvrent, par un mystérieux décret du destin : il fallait que s'achevât d'abord le long travail consacré à ces relations littéraires et intellectuelles franco-belges dont Gustave Charlier lui-même n'avait cessé d'être le plus zélé des artisans.

Né à Huy, sur les bords de la Meuse, à l'ombre de la vieille citadelle qu'il allait retrouver, de manière bien inattendue, aux jours les plus sombres de l'occupation, ce fils d'instituteur s'est toujours senti intensément wallon, lié par toutes les fibres de son être à la grande famille de l'ethnie française. Formé à Liège, à l'école de Maurice Wilmotte, il avait complété ses études à la Sorbonne et à l'École des Hautes Études de Paris. Il aimait rappeler ce qu'il devait à un Bédier, à un Lefranc, à un Lanson : le goût de la méthode et de la rigueur, une large information éclairée par l'acuité de l'esprit critique, une prédilection marquée pour les problèmes de genèse, de sources et d'influences. Un séjour à l'Institut d'Études Supérieures de Florence lui avait laissé, d'autre part, un goût profond pour l'Italie et pour sa littérature.

C'est à Paris, et sous la direction de Gustave Lanson, qu'il mit la dernière main à sa thèse liégeoise sur *Le Sentiment de la Nature chez les Romantiques français*, publiée en 1912. La même année, il accédait à la chaire de littérature française de l'Université de Bruxelles où, après la parenthèse de la première guerre mondiale, il n'allait pas tarder à organiser la section de philologie romane dans laquelle il devait assumer, jusqu'à sa retraite en 1955, une charge d'enseignement particulièrement lourde.

La fécondité du savant et la variété de ses travaux n'en sont que plus remarquables. Un esprit aussi curieux et aussi vivant ne saurait

s'accommoder de limites étroites : Villon, Ronsard, d'Urfé, Molière, Racine, ou le prince de Ligne, sollicitent son attention tout autant que les poètes romantiques, ou que Stendhal. L'Italie n'est pas oubliée pour autant : Manzoni, Machiavel, le Tasse lui inspirent quelques-unes des meilleures études parues dans la collection des Cent Chefs-d'œuvre Étrangers, et le traducteur se surpasse dans une admirable version de l'*Aminta*, qui compte parmi ses plus belles réussites. La voie était tracée qui allait le conduire vers la littérature comparée et tout particulièrement vers l'étude des relations intellectuelles entre la France et la Belgique au XVIII^e^ et au XIX^e^ siècles : son édition du prince de Ligne, le livre sur *Stendhal et ses amis belges*, les articles recueillis dans *Passages*, l'introduction au choix critique du *Journal Encyclopédique* de Liège et de Bouillon, et enfin le vaste *Mouvement romantique en Belgique*, sont issus de cet effort persévérant. Dans un domaine où tout était à faire, Gustave Charlier ne laissait plus désormais qu'à glaner.

Animateur infatigable, Charlier fut aussi, dans ses dernières années, à l'origine de l'entreprise de la première grande *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, dirigée en collaboration avec son collègue de Louvain M. Joseph Hanse, et il avait tenu à ce que la littérature comparée y fût dignement représentée.

Ses amis français connaissaient son attachement à leur pays, à leur langue, à leur culture. Appelé en 1948 à la présidence de la F.I.L.L.M., il y avait manifesté une autorité pleine de tact et une courtoisie raffinée, bien à l'image de son tempérament réservé et de sa tolérance innée. Il avait assisté, en 1954, aux réunions tenues en marge du Congrès d'Oxford d'où allait sortir la jeune *Association internationale de Littérature comparée*, dont il suivit le développement avec une attentive sollicitude.

Peut-être ses amis étrangers ignoraient-ils ses vertus profondes de caractère, ainsi que l'énergie qu'il déploya dans les circonstances exceptionnelles où il se vit placé, en novembre 1941, au moment de la fermeture de l'Université de Bruxelles. La fermeté de son attitude lui valut, au cours des mois suivants, les brimades et les souffrances de l'otage et du captif.

Discret et fin, naturellement modeste, il n'était pas de ceux dont on prend la mesure au premier contact et la délicatesse de sa nature intime ne se livrait qu'avec une extrême pudeur. Juste, foncièrement bon, riche d'un savoir qu'il répugnait à étaler et qui se nuançait à l'occasion d'une subtile ironie et d'un humour très personnel, Gustave Charlier laissera à tous ceux qui l'ont connu le souvenir d'un grand érudit doublé d'un grand honnête homme. La science et l'Université belges ont perdu, en lui, un de leurs plus remarquables représentants.

Roland MORTIER.

Le Comité de la *Revue de Littérature Comparée* perd en Gustave Charlier un de ses premiers membres, et la *Revue* elle-même, un de

ses collaborateurs les plus chers. Le deuil du « comparatisme » international vient ainsi aggraver encore la perte que vient de subir la science belge. *N. d. l. R.*

János Hankiss. — Nous apprenons au dernier moment la mort (28 avril) de J. Hankiss, âgé de 65 ans, ancien professeur à l'Université de Debrecen et l'un des animateurs des Congrès internationaux d'Histoire littéraire et de Littérature comparée — ceux, en particulier, de Budapest (1931), d'Amsterdam (1935) et de Lyon (1939). Si de tristes circonstances ne lui ont pas permis de se rendre, l'automne dernier, au Second Congrès comparatiste de Chapel Hill, U.S.A., son esprit y fut bien présent grâce à une étude sur la *Théorie de la Littérature*, dont il parvint à communiquer le texte, que l'on put ainsi faire entendre en séance et que chacun peut, d'ores et déjà, lire dans les tout récents *Proceedings* du Congrès. — La *R.L.C.* est très sensible à ce nouveau deuil de notre discipline.

La Bibliothèque Paul Hazard. — Le samedi 16 mai, — en présence de M. Jean Sarrailh, Recteur de l'Académie de Paris, de M. Gaston Berger, Directeur général de l'Enseignement Supérieur, de plusieurs amis et anciens élèves ou collègues du défunt, — a été inaugurée, à la Sorbonne, la *Salle Paul Hazard*, où se trouve dès maintenant installée une grande partie de la bibliothèque du Maître. Il s'agit de quelques milliers de volumes, parmi lesquels, — comme en toute bibliothèque de « comparatiste », — les ouvrages étrangers abondent, — les italiens surtout, comme de juste, mais aussi les anglais, les espagnols, les roumains. Face à la chapelle de la Sorbonne, cette Salle constitue désormais un de ces lieux de travail et de souvenir « où souffle l'esprit ».

C'est aux initiatives et au travail préparatoire de M. Raymond Lebègue, membre de l'Institut, que cette nouvelle « cité du livre » doit son existence. Pour présenter à l'assistance ce riche apport, M. Pierre Moreau, Directeur de l'Institut de Langue et Littérature françaises à la Sorbonne, — et l'un des premiers étudiants de Paul Hazard à l'Université de Lyon, — en signala les principales catégories, depuis le *Dictionnaire* de Bayle et son ambiance littéraire, — celle-là même où se situe l'éminente et durable *Crise de la Conscience européenne*, — jusqu'aux riches collections qui font revivre Chateaubriand et Stendhal, dont Paul Hazard a si bien connu et fait valoir la personnalité. A force de se pencher avec M. Moreau sur ces livres, on vit ressurgir parmi eux l'ombre même de celui qui les a tant maniés, et si fructueusement.

Après le savant, ce fut, plus particulièrement, le tour du professeur et de l'homme, dont M^me^ Marie-Jeanne Durry évoqua l'image en termes très personnels, pour les situer dans l'ambiance d'une Sorbonne qui fut celle de notre propre jeunesse. Ceux d'entre nous qui ont le mieux approché Paul Hazard, y ont reconnu, en effet, des traits qui demeurent

bien vivants dans leur esprit — sa sympathie humaine, sa simplicité, son dévouement, sa pénétration spirituelle...

Le souvenir d'un de ses élèves était aussi présent à cette fête de famille universitaire : celui de François Michel, dont cette même salle conservera le fichier, instrument de travail considérable, que les héritiers du spécialiste stendhalien ont souhaité mettre à la disposition des jeunes travailleurs.

La présence de M^me^ Paul Hazard et des frères du Maître rendit l'évocation de ce dernier plus expressive encore dans son émouvante simplicité.

Petrarca e il Petrarchismo. *III-o Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana*, 1-5 aprile, Aix-Marseille. — Il carattere internazionale del Congresso e la novità dei metodi in esso suggeriti inducono a darne resoconto nella *R.L.C.*

1) Lo aprì Billanovich con la relazione *Petrarca e il mondo classico*. Egli riportò allo stato fluido la problematica sul mondo petrarchesco e instaurò una metodologia tutta ispirata al rifacimento diretto alle fonti. Per giudicare dei rapporti tra il Petrarca e la classicità esplorò nei documenti di prima mano, sì che potè fornire testimonianze in gran parte inedite. Riferì dell'interesse del Petrarca per le discipline allora trascurate, come la geografia ; gli attribuì, tra gli altri, il merito di aver riesumato il corpo dei geografi latini, per sottolineare il contributo che il Petrarca diede nel rilancio di questo studio rispondente alle nuove esigenze d'esplorazione e di progresso.

Il relatore passò quindi a trattare di un'altra disciplina che il grande umanista mise in moto : la paleografia, la scienza della scrittura, che per sè volle nuova, razionale ed elegante, atta cioè a rispecchiare l'anima della nuova cultura. Ma al fine di mettere definitivamente in luce i rapporti tra il Petrarca e la classicità, il relatore tributò la maggiore importanza alla ricostruzione della di lui biblioteca, primo ed eccezionale esempio nella storia delle biblioteche private, per la ricchezza, la varietà e la novità dell'assortimento dei libri posseduti. Il Billanovich non nascose quanto tale ricostruzione sia difficile, constatando innanzi tutto la necessità di sfatare le leggende che si intesserono intorno a questa biblioteca-fantasma (a cominciare da quella che la vorrebbe sepolta per intero alla Marciana... o alla Laurenziana). La biblioteca fu dispersa, affermò senza ambagi il B., e per ricostituirla é necessario rifarne la storia risalendo per tutte le fila, visibili e nascoste, che le sono collegate : *a*) ricostruendo i viaggi dell'umanista in cerca di libri ; *b*) studiando gli altri mezzi per cui i libri gli pervennero dalle varie biblioteche d'Europa ; *c*) ricercando direttamente in tutta Europa i libri della biblioteca petrarchesca oggi dispersa. Su ognuno dei tre punti il B. portò una sorprendente quanto ricca esemplificazione. *a*) Per il primo si limitò a trattare della troppo trascurata visita del

Petrarca a Milano, dove scoprì il mondo bibliografico ambrosiano. *b*) Si dilungò invece al massimo sul secondo punto : dimostrò come le biblioteche allora costituissero delle autentiche scuole con metodi propri, e mostrò come il Petrarca attinse ad esse per mezzo di un... organizzatissimo prestito internazionale, cui provvedeva la rete di amicizie e conoscenze che il grande contava in tutta Europa, specie tra canonici e prelati a contatto con le biblioteche di cattedrale. Tra i centri bibliografici citati (Chartres, Parigi, St Gilles, ecc.), l'oratore mise in luce l'importanza fondamentale del triangolo Firenze, Padova-Verona, Avignone. *c*) Quanto al terzo punto, come campo di ricerca per il ritrovamento diretto dei libri, suggerì le Biblioteche nazionali di Parigi, il British Museum di Londra, il collegio dei Gesuiti di Napoli, la Biblioteca di Stato di Berlino.

Orientandosi con bussola infallibile, il B. inserì quindi i criteri di ricerca suscitati nel vasto quadro della tradizione dei testi classici e cristiani, e ravvisò nello studio di questa uno strumento necessario a portare luce definitiva sui rapporti che intercorsero tra il Petrarca e la classicità. Il revocare in dubbio tutta la metodologia precedente, il sapore inedito della ricerca, il senso rabdomantico che pare guidare il B. nella scoperta delle correnti sotterranee, tutto ciò ha dato la sensazione della freschezza e della novità con cui l'erudito di oggi deve muovere nell'esplorazione del mondo medievale in genere e del mondo petrarchesco in particolare.

2) Vero è che il Congresso instaurò tutta una metodologia rigorosamente critica e innovatrice, anche nell'interpretazione della spiritualità del Petrarca. Esso mirò a metterne a fuoco una vasta problematica, stabilendo confronti diretti coi Padri della Chiesa. M. Courcelle istituì il paragone tra Sant'Agostino e il Petrarca. Lo punteggiò degli episodi paralleli nelle due conversioni : l'assistenza di Monica per l'uno, di Gherardo per l'altro ; il momento culminante nel giardino di Milano per il primo, l'ascensione al monte Ventoux per il secondo ; ma dimostrò come le apparenti rispondenze nel complesso contrappunto della grazia siano esteriori, anche se sottolineate con civetteria dal Petrarca. In realtà, questi amava e seguiva Agostino nelle esperienze di letterato e di scrittore, ma non nell'atto metafisico di contrizione, di compunzione, d'umile amor di Dio.

La comunicazione di M. Gilson istituì invece il raffronto con S. Bernardo. Dimostrato che il Petrarca conobbe Bernardo solo per via mediata, sottolineò la diversa valutazione che i due spiriti danno della vita solitaria, per l'uno ispirata dalla Musa, per l'altro dallo Spirito Santo. Dalla ricca argomentazione risultò come per il Petrarca la vita solitaria si avvalori nella cornice della bellezza naturale, mentre nel mistico si trasfigura nella contemplazione religiosa, che rinuncia a ogni godimento dei sensi.

Nei confronti coi Padri della Chiesa in definitiva il Petrarca apparve ancora una volta l'umanista intento allo studio e all'esaltazione dell'io,

mosso da un'ansia nuova di ricerca e sicuro innovatore pur, tra i tentennamenti dell'indecisione e le oscillazioni del dubbio.

Nella messa a punto in questo settore, un apporto nuovo diede il prof. Rossi. Egli trattò dell'interpretazione petrarchesca dell'aldilà, spiritualizzata come mai precedentemente nel medioevo. Alla Beatrice visibile nei Cieli, il relatore contrappose l'anima del tutto invisibile di Laura dopo morta ; alle visioni paradisiache medievali dei beati risorti, il *Trionfo* petrarchesco dell'Eternità immateriale sul tempo e sulla morte ; al dogma tomistico della resurrezione dei corpi, il concetto tutto spirituale di beatitudine espresso negli *Errores* di Giovanni XII e accettato dal Petrarca, secondo il quale le anime attingerebbero il gaudio eterno, del tutto disincarnate e immediatamente dopo la morte. Il Petrarca venne così collocato in una temperie di raffinato intellettualismo classico.

Nella stessa temperie lo collocò la comunicazione di Petronio relativa al pensiero politico dell'Aretino. Il relatore ne mostrò l'aspetto di raffinata universalità e l'ansia di pace trasfiguratrice.

3) Il Congresso affrontò quindi il problema essenziale alla valutazione del poeta : il miracolo del linguaggio petrarchesco. La relazione fondamentale a questo proposito è dovuta al Presidente dell'Associazione, il Prof. U. Bosco. Il relatore analizzò il processo di elaborazione e di formazione dei mezzi espressivi nel grande Aretino : ne esaminò la prosa nei toni modesti e casalinghi, affidata al latino chè il volgare l'avrebbe sminuita e falsata nell'ignoranza degli interpreti. Trattò quindi dell'esigenza in lui di elevare il linguaggio sguaiato del volgo alla raffinatezza della lingua classica che egli aveva risuscitato. E con coerente dimostrazione, dall'esame interno della creazione petrarchesca, il relatore dedusse l'impossibilità di un'esatta determinazione cronologica per i componimenti poetici, ma specialmente lumeggiò l'*equilibrio dinamico* (l'espressione è di Contini) in cui il linguaggio petrarchesco si conformò per un sistema di forze stilistiche convergenti sempre più verso l'interiorità.

Attraverso questa disanima tagliente il Bosco dimostrò come il poeta abbia distillata, sceverando tra il linguaggio dei poeti lirici che lo precedettero, del *Roman de la Rose*, della Commedia, uno stile fatto di semplicità difficile, di spontaneità pensata, di immediatezza fedele alle regole ; dove l'unità di misura non fu la parola, ma il verso, e insistette sull'infallibile istinto d'equilibrio che guidò il poeta nel sapiente e fermo dominio dell'espressione.

Il relatore fece risaltare come questa esigenza purificatrice abbia dato veste pacata e serena alla sostanza tumultuosa dell'ispirazione, sì che la superficie del verso è tranquilla, i toni mediani, le immagini trasparenti, laddove la passione si agita celata nel fondo. Sviluppando l'argomentazione il relatore dimostrò come per la stessa tendenza semplificatrice e purificatrice la poesia petrarchesca abbia dissolto la pesante allegoria medievale nell'allusione evidente e l'abbia intel-

lettualizzata nell'emblema disincarnato. Sì che in conclusione, ripetè il relatore col Bembo, il tono petrarchesco conseguì assieme gravità e piacevolezza, onestà e dolcezza, grandezza e grazia.

A rincalzo di questa valutazione estetica vennero le comunicazioni di Bigi e di Figurelli sulla sintassi poetica petrarchesca.

La comunicazione di Montanari a sua volta sottolineò le diverse tonalità che il linguaggio lirico del Petrarca assume passando dal tema della dedizione a una forza superiore all'umana a quello del possesso della propria libertà in un quadro di misurata razionalità (v. rime 22, 70, 211, 221, 264).

Una particolare menzione merita in sede di comparatismo la relazione di Damaso Alonso, che venne a integrare la valutazione estetica di Bosco, muovendo da un punto di vista tutto spagnolo : il relatore giunse infatti al Petrarca attraverso Gongora. Con pienezza d'interpretazione tutta barocca e spagnola egli esaminò nei sonetti petrarcheschi il flusso delle immagini e dei ritmi, e scoprì fondamentale al loro comporsi la tendenza a conformarsi in *pluralità*. Di questa tendenza analizzò lo sviluppo cronologico, descrivendone la parabola che segna un intensificarsi della *plurimembrazione* fino all'acme centrale per ripiegarsi sul declino in un'articolazione di ritmi semplici e piani, come un corso d'acqua che si divida in bracci e poi torni a ricomporsi. Questa tendenza pluralistica portò il Petrarca — secondo il relatore — alla scoperta dei più vari tipi di correlazione (esempio siano le immagini : strale, sole, neve, vento, cui corrispondono quelle di : segno, cera, fuoco, nebbia), fin quasi a stabilire una legge *assoluta* di *correlatività*. Addentrandosi nell'analisi, il relatore rilevò che questo flusso sgorga nel Petrarca con spontaneità quasi biologica, ma assieme concreta la sintassi metafisica del suo pensiero poetico, composta di contrasti e di similitudini. Questa interpretazione estetica paradossalmente formale e contenutistica a un tempo, suscitò una viva discussione, provocando assieme consensi e riserve, in nome dell'estetismo puro e distaccato che si addice alla valutazione del Petrarca.

4) Seguì un'interessante rapsodia sul petrarchismo attraverso i secoli. Ad es. Di Pino presentò Giovanni della Casa come Petrarchista a mezzo tra il grande trecentista e il romanticismo ; poeta del ritmo e non della vocalità, che scalò la sua voce rispetto a quella del Petrarca con misura diversamente spaziata.

Baridon documentò il carattere antologico delle *Rime* che servirono da modello al petrarchismo francese del' 500.

Van Nuffel narrò del militare fiammingo Philippe van Maldeghen, che imparò il francese per poter tradurre il poeta d'amore e che ne riferì il messaggio in tono rude e falsato.

Menzione particolare meritano le comunicazioni di Pichois e di Sansone sulla valutazione del Petrarca da parte della critica neoclassica e romantica. Il primo citò il Petrarca come pietra di paragone del preromanticismo e del romanticismo, cercando di mostrare come al

cantore di Valchiusa si siano rivelati favorevoli gli autori francesi più aperti agli influssi stranieri (Rousseau per es.) ; ostili, al contrario, i classicheggianti, come Voltaire, che rimproverò al Petrarca ripetizioni e mancanza di gusto, o come il critico Hoffman che, nel *Journal des Débats*, in piena Restaurazione, mosse al Canzoniere una critica minuziosa e aspra, tale da provocare la polemica del Conte de Marcellus (padre dell'Amico di Chateaubriand), sincero ammiratore del Petrarca.

Sansone sottolineò invece i caratteri dell'interpretazione romantica italiana, che vide l'origine dell'età moderna nel confluire della civiltà cristiano-romanza e del classicismo, e che ravvisò nel Petrarca l'incarnazione di questo incontro. Il relatore in questa rivendicazione del Petrarca alla coscienza italiana additò uno dei fattori che conformarono il nostro romanticismo in toni composti e misurati, in contrasto coi caratteri di primitiva spontaneità propri al nordico sturmismo.

Per concludere, il poeta Diego Valeri, con parola semplice e suggestiva trattò dell'attualità del Petrarca, studiandola non tanto attraverso la critica, quanto attraverso la lettura di poeti. Se consensi a motivi petrarcheschi e varia eco potè riscontrare nei moderni (da Severino Ferrari, al Carducci, al Gozzano, alla Ronda, a Onofri, a Saba, a molti altri), il Valeri in definitiva ammise che l'anima moderna nella propria solitudine ama il Petarca, in quanto poeta solitario ; ma aggiunse che mentre il solitario cantore inneggiò alle bellezze della natura e anelò alla corresponsione dell'amore, l'anima moderna vive in una temperie del tutto disincantata. — Concetto questo che nella discussione venne ribadito da Sansone, secondo il quale la poesia italiana si è oggi liberata dal fardello di ogni tradizione del passato, compresa quella petrarchesca, per tentare vie del tutto nuove.

5) A conclusione, il Ministro italiano della Pubblica Istruzione, Medici con ispirata parola, sottolineò il carattere, non solo italiano, ma universale, della personalità del Petrarca ; la definì simbolo di fraternità tra il popolo francese e il popolo italiano, e dilatandone il significato, identificò nel mondo petrarchesco una forma di civiltà propria ad ogni cittadino europeo.

Per precisazioni sulle singole comunicazioni, rivolgersi al Comitato Direttivo dell'Associazione (Presidente : Prof. U. Bosco, Roma ; Segretario : Prof. V. Branca, Padova), o al Comitato Organizzatore del Congresso (Presidente : Prof. P. Arrighi, Aix ; Vicepresidente : Prof. G. Baldini, Istituto Italiano-Marsiglia). — Conchiuse il Congresso il Prof. Pézard con succinte ed efficaci parole di sintesi.

Giuditta Podestà.

Un Colloque sur la Littérature narrative d'imagination a eu lieu à Strasbourg, du 23 au 25 avril. Organisé par le Centre de Philologie romane et de Langue et Littérature françaises contemporaines rattaché à la Faculté des Lettres de cette ville, il posa aux participants

la question du rapport qui lie certains procédés d'expression à tel ou tel genre littéraire. Elle fut traitée sous des aspects très divers. Les communications prirent pour objet, les unes, un thème, pour en suivre la fortune à travers plusieurs œuvres ; d'autres, un genre, pour en tenter la définition ; d'autres, un procédé vu dans son développement à travers plusieurs époques, ou bien une palette de procédés à une époque donnée ; d'autres enfin, une œuvre, pour y étudier un ou plusieurs procédés littéraires.

M. Kurt Wais (Tübingen) étudia le thème de l'*artiste* comme sujet de roman. Ce thème, posé d'abord en Allemagne, particulièrement par Hoffmann, est ensuite largement exploité par Balzac, qui le traite différemment, le diversifie et l'élargit, de telle sorte qu'il en fait un de ses thèmes les plus personnels, bien qu'au départ l'influence du romancier allemand ne soit pas contestable. Il apparaît ainsi nettement que le thème en question subit l'empreinte du romancier qui s'en sert.

Deux communications se sont attachées à des définitions de genres littéraires, celle de M. Jean Frappier (Sorbonne) et celle de M. Jean Rychner (Neuchâtel). Prenant pour objet le *lai*, M. Jean Frappier montra qu'il est possible de préciser et d'enrichir les définitions traditionnelles : les lais ont pour motif commun une « aventure » qui permet le passage du monde banal à l'*Autre Monde*, qu'on entende celui-ci au sens féerique, ou bien au sens courtois, et qui aboutit à un dénouement « ouvert ». — Pour sa part, M. Rychner vint contester l'idée même de *fabliau* : ce genre ne peut se définir ni par ses thèmes, ni par son style, ni par le public auquel il s'adresse. En réfutant la thèse récente de M. Nykrog, il dénonça comme illégitime la constitution *a posteriori* du genre « Fabliau ».

M. Albert Henry (Bruxelles) fit porter son étude sur l'expressivité du dialogue dans le roman. Après avoir emprunté des exemples à différents romans, de Chrétien de Troyes à Mauriac, M. Henry procéda à l'analyse stylistique d'un passage de *Madame Bovary*, où il fit voir avec quelle puissance le dialogue romanesque, à l'origine artificiel et pauvre, parvient chez les modernes à évoquer le milieu et les personnages qui y vivent. — M. Frédéric Deloffre (Lyon), montra qu'entre 1700 et 1715, la technique du roman est en pleine crise de croissance. On devient alors sensible à l'artifice inhérent au genre, et conscient de l'importance du problème de la vraisemblance. Le romancier — qu'il s'appelle Le Sage, ou Marivaux, ou Prévost, — s'applique dès lors à résoudre ces difficultés, ouvrant ainsi la voie au roman moderne, capable de saisir l'individu et la réalité en acte.

Les autres communications furent centrées sur des œuvres particulières. M. Martin de Riquer (Barcelone) étudia la technique de la parodie dans *Don Quichotte*. Après avoir dissipé l'erreur d'interprétation qui consiste à faire du chef-d'œuvre de Cervantès une attaque contre la chevalerie elle-même, M. de Riquer analysa quelques passages où la parodie se montre avec le plus d'évidence, pour opposer

finalement, l'un à l'autre, les deux visages du roman, celui d'un passé qu'il clôt, et celui d'un avenir qu'il ouvre.

M. Raymond Lebègue (Sorbonne) fit apparaître dans l'*Heptaméron* une curieuse coexistence de styles très dissemblables : celui des nouvelles mêmes, où le « discours » et le dialogue se conforment à des modèles traditionnels, italiens ou cicéroniens ; et celui des « devisants », qui s'expriment avec un naturel frappant, dont il faut, sans doute, chercher l'origine dans le langage même que l'on parlait à la cour de la Reine de Navarre. — M^lle^ Monique Parent (Strasbourg) vint éclairer un autre cas de coexistence, ou plutôt d'interpénétration de styles : à la faveur d'une analyse serrée, elle démontra que, dans ses *Contes*, Henri Pourrat manie et conjugue magistralement la langue populaire — rustique, archaïque, — et la langue littéraire.

M^me^ Marie-Jeanne Durry (Sorbonne) prit pour thème le monologue intérieur dans la *Princesse de Clèves*, procédé qu'elle justifia et situa dans la perspective de la romancière. Elle discerna l'usage du style direct et du style indirect, examina le passage de l'un à l'autre et précisa l'attitude de l'auteur devant le « trouble » qui règne dans l'âme des personnages. — Quant à M^lle^ Noémi Hepp (Strasbourg), elle entreprit de spécifier le genre de *Télémaque*, qu'elle examina, moins à la lumière d'Homère et de Virgile qu'à celle des théories de l'épopée et du roman au XVII^e^ siècle, ce qui lui permit de conclure que l'ouvrage de Fénelon n'appartient à aucun genre défini.

Chaque exposé fut suivi d'un débat dont le compte rendu sera publié, sous peu, avec le texte des communications. Ces débats furent animés, en particulier, par MM. G. Blin (Bâle), L. Cellier (Grenoble), J. Fabre (Sorbonne), M^me^ J.-L. Goré (Grenoble), MM. B. Guyon (Aix), E. Köhler (Heidelberg), P. Le Gentil (Sorbonne), Y. Le Hir (Grenoble), R. Mortier (Bruxelles), G. Poulet (Zürich) et R. Ricatte (Clermont-Ferrand). — En séance de clôture, M. M.-F. Guyard (Strasbourg), organisateur du Colloque, dégagea de l'ensemble des communications plusieurs éléments de convergence : l'attention prêtée par tous ceux qui avaient pris la parole aux rapports qui unissent l'auteur à ses personnages et à ses lecteurs ; une manière plus large d'envisager la notion de style ; enfin, la remise en question de l'idée de « genre littéraire ».

N. H.

Les écrivains américains à Paris et leurs amis (1920-1930). — Le Centre culturel américain de Paris, 3, rue du Dragon, exposa sous ce titre, du 11 mars au 25 avril 1959, les souvenirs de la colonie américaine des « Twenties », dont un des points de ralliement fut la librairie fondée en 1919 par Sylvia Beach, à l'enseigne de « Shakespeare and Company », et établie bientôt 12, rue de l'Odéon, face à la « Maison des Amis des Livres » d'Adrienne Monnier. Ce vis-à-vis franco-américain, dont allait sortir en 1921 la première édition de l'*Ulysses* de James Joyce, est significatif des amitiés dont témoigne l'étonnante et souvent

amusante collection de lettres, dessins, photographies, manuscrits et éditions rares, documents prêtés pour la plupart par Sylvia Beach elle-même, à qui s'adressent tant de cordiales dédicaces d'amis américains ou français — parmi ces derniers, André Maurois, Jules Romains, Jean Schlumberger, St John Perse, André Gide, Valery Larbaud surtout, dont les cartes postales à Sylvia sont souvent signées « Hippopotamus ». Ezra Pound, Gertrude Stein, Dos Passos, Scott Fitzgerald, bien d'autres encore, fréquentèrent la boutique de la rue de l'Odéon. Sherwood Anderson, ancien habitué, écrit en 1921 de Chicago pour recommander un jeune romancier qui s'appelle Ernest Hemingway, lequel à son tour écrira plus tard à Sylvia sous enveloppe adressée à « Madame Shakespeare ». T. S. Eliot, en 1936, signe là ses livres et y lit quelques poèmes. De même Paul Valéry, qui s'y fait photographier dans des poses pensives, rédige pour la libraire amie des dédicaces d'un anglais gauchement touchant, et collabore avec elle, pour le périodique *Life and Letters to-day*, à une traduction de *Littérature*. L'une de ses dédicaces orne la page de titre de la première traduction anglaise du poète, *Le Serpent* (London, R. Cobden-Sanderson, 1924), précédée d'une « introduction to the method of Paul Valéry » par T. S. Eliot.

Les deux plus belles vitrines sont consacrées respectivement aux souvenirs de l'exposition Walt Whitman, organisée en 1926 par la librairie *Shakespeare and Company* (traductions de Bazalgette, Laforgue, Valery Larbaud ; brouillons autographes de Whitman) et à la publication à Paris de l'*Ulysses* de Joyce (1921). A côté de vivantes photographies de l'auteur prises en compagnie d'amis américains ou français de Paris, une page du manuscrit, des bulletins de commande signés André Gide ou T. E. Lawrence, une lettre enthousiaste de Valery Larbaud au *publisher* Sylvia Beach, et une autre, tonitruante, de George Bernard Shaw à la même. Cette courte page, — où le terrible Irlandais, secouant la poussière de ses souliers sur Dublin et son « drivelling slackjawed blakguardism », traite son non moins redoutable compatriote en galopin malappris, tout en le félicitant d'avoir mis « le nez dans leur ordure » aux gens de Dublin, — est peut-être une des meilleures critiques du livre. Que cette étincelle entre deux tempéraments irlandais ait jailli dans une librairie américaine du Paris des « années vingt », voilà qui caractérise bien l'originalité et l'intérêt littéraire de cette exposition, dont les richesses restent fixées pour nos bibliothèques par le catalogue préfacé par William Bird et Sylvia Beach, et établi par Sylvia Beach avec la collaboration d'Hélène Baltrusaïtis et de Maurice Saillet.

J. V.

Conférences. — Voici, par ordre chronologique, les titres — plus ou moins « comparatistes » — des conférences universitaires dont nous avons eu connaissance ces derniers temps :

Institut d'Études slaves de l'Université de Paris, 7 mars : E. Rost-

WOROWSKI (Univ. de Cracovie), *La France de Louis XV et la Pologne.*

Université de Venise, 11-13 mars. R. LEBÈGUE (Sorbonne). *Chateaubriand et l'Amérique. — Robert Garnier, précurseur de Corneille et de Racine. — Le genre « Farce » en France.*

Faculté des Lettres, Paris, 9 et 13 avril. A. C. TAYLOR (Univ. de Londres). *Balzac et Thackeray. — Carlyle et Dante.*

Entretiens culturels franco-italiens, Paris, 15 avril. C. PELLEGRINI (Univ. de Florence). *Giovanni Verga et le naturalisme français.*

Faculté des Lettres, Paris, 22 et 23 avril. G. NATOLI (Univ. de Florence). *Il romanzo storico del XIX° secolo e le « Confessioni d'un Italiano » d'Ippolito Nievo.*

Le XI^e Congrès de l'Association internationale des Études françaises aura lieu cette année à Liège, dans la Salle académique de l'Université, du 22 au 24 juillet. Ainsi que nous l'avons déjà annoncé, les travaux du Congrès porteront sur trois thèmes que nous précisons ici comme suit :

Pastiche et Parodie. — Les onze communications prévues s'étalent sur plusieurs siècles, d'*Aucassin et Nicolette* à Rabelais, à *Télémaque*, à Charles Nodier, à Marcel Proust.

Impressionnisme et symbolisme dans la littérature et dans les arts. Rimbaud, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Debussy, etc.

Marcel Proust. — Ses maîtres, ses amis, quelques aspects de son œuvre et de son influence.

BIBLIOGRAPHIE[1]

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Cette Bibliographie est rédigée par Melle E. Le Hénaff avec, pour ce fascicule, la collaboration de M. D. Devoto.

Bibliographies.

204. Bibliography of Comparative Literature. *Yb*, t. VII, 1958, pp. 98-179.

205. Bergier (J.-F.). Bibliographie des articles relatifs à l'histoire de l'Humanisme et de la Renaissance, 1956 et 1957. *BHR*, sept. 1958.

206. Richter (B. L. O.). French Renaissance Translations in the Newberry Library. *SF*, janv.-avril, 1958.

207. Fernández de Recas (G. S.). Libreros y libros de mediados del siglo XVII en México. *Bol. de la Biblioteca Nacional* [Mexico], avril-juin 1958.

1. Abréviations.

BAAL	Bol. Acad. Arg. de Letras.
BHi	Bulletin Hispanique. Bordeaux.
BHR	Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Genève.
CL	Comparative Literature. Univ. of Oregon.
Cm	Convivium. Turin.
EG	Études Germaniques. Paris.
FS	French Studies. Oxford.
GLL	German Life and Letters. Oxford.
HAHR	Hispanic American Historical Review. Durham. N. C.
HispB	Hispania. Baltimore.
HR	Hispanic Review. Philadelphie.
LM	Letterature Moderne. Bologne.
L.Mod	Langues Modernes. Paris.
LR	Lettres Romanes. Louvain.
M de F	Mercure de France. Paris.
MLN	Modern Language Notes. Baltimore.
PMLA	Publications of the Modern Language Association. New York.
QIA	Quaderni Ibero-Americani. Turin.
RIB	Revista Interamericana de Bibliografia. Washington.
RNC	Revista Nacional de Cultura. Caracas.
RP	Romance Philology. Berkeley. Calif.
RR	Romanic Review. Columbia Univ. New York.
SF	Studi francesi. Turin.
Stud. Spitzer.	Studia Philologica et Litteraria in honorem L. Spitzer. Berne, Francke, 1958.
Yb	Yearbook of Comparative and General Literature. Chapel Hill. N. C.

Les livres sont distingués des articles de Revues par un astérisque.

208. Cigada (S.). Un decennio di critica flaubertiana (1945-1955). *Rendiconti dell'Instituto Lombardo di Scienze e Lettere*, XCI, 1957.

*209. Felcini (F.). *Bibliografia della critica pascoliana (1887-1954)*, con un saggio introduttivo. Florence, Le Monnier. 1957. XLIX-199 p.

C. r. A. L. de Castris. *Cm*, sept.-oct. 1958.

*210. *Bibliografia del teatro cubano.* Compilada por J. Rivero Muñiz. Habana, Ministerio de Educación, 1957. 120 p.

C. r. J. J. Arrom. *HAHR*, mai 1958.

*211. *The 1956 American Bibliography of Slavic and East European Studies.* Ed. by J. T. Shaw. Bloomington. Indiana Univ. Publ., 1957, 89 p.

Théorie.

212. Guérard (A.). Comparative Literature ? *Yb.* t. VII, 1958, pp. 1-6.

213. Thompson (S.). Comparative Problems in oral Literature. *Ibid.* pp. 6-16.

214. Oppel (H.). A Glance at Comparative Literature in Germany. *Ibid.* pp. 16-23.

215. Noth (E. E.). Literature and International Relations. *Ibid.* pp. 23-30.

216. Block (H. M.). The Concept of Influence in Comparative Literature. *Ibid.*, pp. 30-37.

217. Figueiredo (F. de). Sobre criteriología literaria. *Rev. de Educación* [La Plata], janv. 1958.

218. Boas (G.). Towards a History of Taste. *Stud. Spitzer.*

*219. Newiger (H. J.). *Metapher und Allegorie.* Münich. C. H. Beck, 1957. 185 p.

220. Montano (R.). I modi della narrazione in Dante. *Cm*, sept.-oct. 1958.

221. Alonso (M. R.). ¿ Es el método de las generaciones un método comprobado ? *RNC*, mai-juin 1958.

*222. Walzel (O.). *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters.* Darmstadt, H. Gentner, 1957. 412 p.

*223. Will (F.). *Intelligible Beauty in Aesthetic Thought. From Winckelmann to Victor Cousin.* Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1958. In-8°, 211 p.

*224. Barrenechea (A. M.). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges.* México. El Colegio de México, 1957, 190 p.

C. r. B. Gicovate. *CL*, 1958, n° 3, p. 270.

225. Sypher (W.). La novela cubista de André Gide. *La Torre* [Río Piedras. Puerto Rico], avril-juin 1958.

*226. Emrich (W.). *Franz Kafka.* Bonn, Athenäum-Verlag, 1958. Gr. in-8°, 445 p.

227. Pichois (Cl.). Jean-Marie Carré et la nouvelle orientation de la Littérature Comparée. *M de F*, juil. 1958.

Stylistique.

228. Lozovan (E.). Ovide et le bilinguisme. [In] *Ovidiana. Recherches sur Ovide. Publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète,*

par N. I. Herescu. Paris. Les Belles Lettres, 1958. Gr. in-8°, 567 p. pp. 396-405.

229. Mangione (A.). Stile epistolare del Berchet. *Cm*, sept.-oct. 1958.

230. Hatzfeld (H.). Recent Italian Stylistic. Theory and Stylistic Criticism. *Stud. Spitzer.*

*231. Ullmann (S.). *Style in the French Novel.* Cambridge Univ. Press, 1957, VII-272 p.

C. r. L. Spitzer. *CL*, 1958, n° 4, pp. 368-371.

Genres littéraires.

232. Elwert (W. T.). Le varietà nazionali della poesia barocca. *Cm* nov.-déc. 1957, janv.-fév. 1958.

233. Wilson (E. M.). Spanish and English Religious Poetry of the Seventeenth Century. Offprint from *the Journal of Ecclesiastical History* [Londres]. IX, 1 [1958].

234. Jakobson (R.). Medieval mock Mystery (the Old Czech *Unguentarius*). *Stud. Spitzer.*

235. Lohmann Villena (G.). C. r. de : J. J. Arrom. *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial.* cf. 460 (1957). *RIB*, oct.-déc. 1957.

236. Brahmer (M.). Un personnage de la comédie occitane : « Ramounet » de Cortète de Prades. [In] *Actes et Mémoires du I^er^ Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France.* Avignon, Palais du Roure, 1957.

237. Segel (H. B.). The Beginning of Polish Comedy. *The Polish Review* [New York). 1958, n° 3, pp. 69-81.

238. Hadamovsky (F.). Die Commedia del'Arte in Österreich und ihre Wirkung auf das Wiener Volkstheater. *Maske und Kothurn* [Vienne], 1957, n° 4.

239. Hughes (L.). C. r. de : D. Underwood. *Etherege and the seventeenth Century Comedy of Manners.* Cf. 31. *MLN*, fév. 1959, pp. 166-169.

240. Boergerhoff (E. B. O.). C. r. de : G. Védier. *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique.* Cf. 281 (1957). *RR*, fév. 1958. pp. 63-65.

241. Blanchart (P.). C. r. de : J. Robichez. *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre.* Cf. 1514 (1958). *Rev. d'Histoire du Théâtre*, [Paris], 1958, II, pp. 147-149.

242. Mitchell (P. M.). The Grail in the *Parcevals* Saga. *MLN*, déc. 1958, pp. 591-594.

*243. Hassell (J. W.). Jr. *Sources and Analogues* of the *Nouvelles récréations et joyeux devis* of Bonaventure des Périers. Chapel Hill et Genève, Droz, 1957. [Univ. of North Carolina Studies in Comp. Lit. t. 20].

C. r. : C. H. Livingstone. *BHR*, sept. 1958 ; W. F. J. De Jongh *RR*, oct. 1958.

244. Cargill (O.). The First International Novel. *PMLA*, sept. 1958, pp. 418-425.

245. Sypher (W.). La novela cubista de André Gide. Cf. 225.

246. Blajot (J.). Sobre la evolución de la novela. *Razón y Fe* [Madrid], janv. 1958.

247. Jauss (H. R.). Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im *Lazarillo de Tormes. Romanistisches Jahrbuch* [Hambourg], VIII, 1957.

248. Comptes rendus de : *Formen der Selbstdarstellung.* Festgabe für F. Neubert. Cf. 662 (1957) : R. Falke. *Romanistisches Jahrbuch* [Hambourg]. VIII, 1957, pp. 209-213 ; L. A. Bisson. *FS*, avril 1958. pp. 184-185.

249. Meyer (P. H.). Voltaire and Hume Historians. A Comparative Study of the *Essai sur les mœurs* and *The History of England. PMLA*, mars 1958, pp. 51-68.

250. Auerbach (E.). Vico's Contribution to Literary Criticism. *Stud. Spitzer.*

Thèmes et Types.

251. Lambrino (S.). Tomes, cité gréco-gète chez Ovide. [In] *Ovidiana.* Cf. 228, pp. 379-390.

252. Brunelli (G. A.). Una « ars moriendi et bene vivendi » nella Francia del sec. xiv. *SF*, mai-août 1958.

*253. Tenenti (A.). *Il senso della morte e l'amore per la vita nel Rinascimento.* Turin. Einaudi, 1957, 509 p.

254. Ricci (J. F. A.). C. r. de : J. J. Axelrad. *Le Thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale.* Cf. 1706 (1956). *Critique* [Paris], mai 1958.

255. Menéndez Pidal (R.). Mitología en el Poema del Cid. *Stud. Spitzer.*

256. Moret (A.). C. r. de : D. Korn. *Das Thema des jüngsten Tages in der deutschen Literatur der* 17. *Jahrhunderts.* Cf. 46. *EG*, janv.-mars 1959, pp. 65-66.

257. Engstrom (A. G.). C. r. de : J. C. Prévost. *Le dandysme en France (1817-1839)*, cf. 404 (1957). *CL*, 1958, nº 4, pp. 360-364.

*258. Temmer (M. J.). *Time in Rousseau and Kant. An Essay on French Pre-romanticism.* Genève, Droz ; Paris, Minard, 1958. In-8º, 79 p.

*259. Atkins (S.). *Goethe's Faust.* A Literary analysis. Cambridge [Mass.], Harvard Univ. Press, 1958. In-8º, xi-290 p.

260. Cordié (C.). C. r. de : P. Jourda. *L'exotisme dans la Littérature française depuis Chateaubriand.* T. II *Du Romantisme à 1939.* Cf. 347 (1957). *SF*, janv.-avril 1958.

261. Coulthard (G. R.). El sentimiento de la naturaleza en la literatura antillana (1800-1955). *Estudios Americanos* [Séville], XIII, 66, 1957.

262. Cigada (S.). L'episodio del lebbroso in *Saint Julien l'Hospitalier*, di Flaubert. *Aevum* [Milan], sept.-déc. 1957.

263. Françon (M.). Vérité et Littérature : le thème du poète malade. *SF*, mai-août 1958.

264. Collard (A.). La muerte en los cuentos de Horacio Quiroga. *HispB*, sept. 1958.

265. Aguado-Andreut (S.). En el mundo poético de Rubén Darío. Tiempo, vida, amor, muerte. *Les langues néo-Latines* [Paris], juin 1958.

266. Speratti Piñero (E. S.). Valle-Inclán y México. *Historia Mexicana* [Mexico, D. F.], viii-29, 1958.

267. Hornedo (R. M. de). Dos novelas actuales de sacerdotes. *Razón y Fe* [Madrid], avril 1958.

268. *El Abencerraje y la hermosa Jarifa.* Cuatro textos y su estudio por

F. López Estrada. Madrid, Publ. de la Rev. de Archivos, Bibl. y Museos, 1957, 442 p.

C. r. J. G. Fucilla. *HispB*, mai 1958.

269. Lida de Malkiel (M. R.). El fanfarrón en el teatro del Renacimiento. [A propos de : D. C. Boughner. *The Braggart in Renaissance Comedy*. Cf. 1398 (1954). *RP*, fév. 1958.

270. Adams (N. B.). C. r. de : M. S. Carraco Urgoiti. *El Moro de Granada en la Literatura*. Cf. 867 (1958). *MLN*, fév. 1959, pp. 182-185.

271. Bensimon (M. J.). C. r. de : R. Kelso. *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Cf. 62 (1957). *RP*, fév. 1958.

272. Teller (G. E.). C. r. de : O. Lindberger. *The Transformations of Amphitryon*. Stockholm, Almquist et Wiksel, 1956, 232 p. *FS*, avril 1958, pp. 182-184.

273. Nougué (A.). C. r. de : M. Penna. *Don Giovanni e il mistero di Tirso*. Cf. 1423 (1958). *BHi*, avril-juin 1958.

274. Camporesi (P.). Goldoni, Venezia e i romantici. *Cm*, mars-avril 1958.

275. Kern (E.). The Modern Hero : Phoenix or Ashes ? *CL*, 1958, nº 4, pp. 325-334.

276. Dimmick (R. E.). C. r. de : R. S. Sayers. *The Negro in Brazilian Literature*. Cf. 259 (1955). *Books Abroad* [Univ. of Oklahoma]. XXXI 2. 1957.

277. Aubrun (C.). Enfants terribles dans la comédie. *Romanistisches Jahrbuch* [Hambourg], VIII, 1957.

Relations générales.

278. Herter (H.). Ovids Verhältnis zur bildenden Kunst. [In] *Ovidiana*. Cf. 228, pp. 49-74.

279. Jackson (W. T. H.). C. r. de : E. R. Curtius. *La littérature européenne et le moyen âge latin*. Cf. 180 (1957). *RR*, oct. 1958, pp. 203-205.

280. Shackleton (R.). Montesquieu's Correspondence. Additions and Corrections. *FS*, oct. 1958, pp. 324-345.

*281 Kersten (K.). *Der Weltumsegler, Johann Georg Adam Forster (1754-1794)*. Berne, Franke Verlag, 1957 In-8°, 400 p. et 4 pl.

*282. Witte (W.). *Schiller and Burns and other Essays*. Oxford, Blackwell, 1959. In-8°, ix-118 p.

283. Comptes rendus de : R. Mortier, *Les « Archives littéraires de l'Europe (1804-1808) » et le cosmopolitisme sous le Premier Empire*. Cf. 319 (1957 : J. E. de la Harpe. *MLN*, mai 1958, pp. 381-387 ; E. J. Unger. *FS*, oct. 1958, pp. 376-377 ; J. Hanse. *LR*, 1958, nº 4, pp. 446-448.

284. Adrian (A. A.).The Browning-Rossetti Friendship : some Unpublished Letters. *PMLA*, déc. 1958, pp. 538-544.

285. Schuler (G.). C. r. de : R. M. Rilke. *Lettres milanaises, 1921-1926*. Introd. et textes de liaison par R. Lang, Paris, Plon, 1956. xviii-123 p. *CL*, 1958, nº 4, pp. 364-365.

286. Slavutych (Y.). C. r. de : J. Bojko. *Taras Shevchenko and Western European Literature*. London, Association of Ukrainians in Great Britain, 1956, 64 p. *Ibid.*, pp. 371-373.

Intermédiaires.

287. Mathews (J. C.). Emerson's Translation of Dante's *Vita Nuova*. *Harvard Library Bulletin* [Cambridge, Mass.], printemps 1957.

288. Gallina (A.). Una traduzione quattrocentesca della *Divina Commedia*. *Filologia Romanza* [Turin], juil.-sept. 1957.

289. Krebs (E.). Boscán traductor del *Cortesano* de Castiglione [Conclusion d'articles précédents]. *BAAL*, oct.-déc. 1957.

290. Richter (B. L. O.). French Renaissance Translations in the Newberry Library. Cf. 206.

291. Berumen (A.). Un traductor de Quevedo. *Abside* [Mexico], XXI, 2, 1957.

292. Parreaux (A.). A propos de l'excursion à Alcobaça et Batalha de William Beckford. *Bull. des Etudes portugaises et de l'Institut français au Portugal* [Lisbonne], XX, 1957.

*293. Beaumont (J. A. B.). *Viajes por Buenos Aires, Entre Ríos y la Banda Oriental (1826-1827)*. Estudio preliminar de S. Bagú, trad. y notas de J. S. Busaniche. Buenos Aires, Hachette, 1957.

294. Chevalley (S.). La tournée de Rachel en Russie *(1853-1854)*. *Rev. d'Hist. du Théâtre* [Paris], 1958, nº 4, pp. 327-355.

*295. Luppé (Marquis de). *Adolphe de Custine*. Monaco, Éd. du Rocher, 1957, 328 p.

C. r. H. Godin. *FS*, oct.-déc. 1958, pp. 378-379.

296. Klibbe (L. H.). James Russell Lowell's Residence in Spain. *HispB*, mai 1958.

*297. Zola (E.). *Mes voyages. Lourdes, Rome*. Journaux inédits présentés et annotés par R. Ternois, Paris, Fasquelle, 1958, 303 p.

298. Hösle (J.). Teodor de Wyzewa critico della *Revue des deux Mondes*. *SF*, janv.-avril 1958.

299. Neri (G.). Pavese in Francia. Recensioni alla traduzione del *Mestiere di vivere*. *Il Verri* [Milan] oct. 1958.

Courants, Mouvements, Époques.

300. Bardon (H.). Ovide et le baroque. [In] *Ovidiana*. Cf. 228. pp. 75-100.

301. Montano (R.). Erich Auerbach e la scoperta del realismo in Dante e in Boccaccio. *Cm*, janv.-fév. 1958.

*302. Baldacci (L.). *Il petrarchismo italiano del Cinquecento*. Milan, Naples, Ricciardi, 1957, 272 p.

C. r. F. Tateo. *Cm*, mars-avril 1958.

303. Krailsheimer (A. J.). C. r. de : *Les Fêtes de la Renaissance*. Cf. 298 (1957). *FS*, oct. 1958, pp. 365-367.

304. Lawton (H. W.). C. r. de : *La Renaissance dans les Provinces du Nord*. Cf. 118 (1957). *FS*, janv. 1958, pp. 62-63.

*305. Strelka (J.). *Der Burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich und seine Literarische Bedeutung*. Vienne, A. Sexl Verlag, 1957. 200 p.

C. r. G. Bianquis. *EG*, janv.-mars 1959, pp. 64-65.

306. Rizza (C.). C. r. de : A. Cioranescu. *El barroco, o el descubrimiento del drama*. Cf. 1077 (1958). *SF*, janv.-avril 1958.

*307. Warren (A.). *Richard Crashaw, a Study in Baroque Sensibility*. Londres, Faber and Faber, 1957, 239 p.

308. Wang (L. J.). C. r. de : I. Buffum. *Studies in the Baroque, from Montaigne to Rotrou*. New Haven, Yale Univ. Press, 1957, 256 p. *RR*, oct. 1958, pp. 194-198.

309. Venturi (F.). Postille inedite di Voltaire ad alcune opere di Nicolas-Antoine Boulanger e del barone d'Holbach. *SF*, 2, 1958.

*310. Chauvet (V.). *Manzoni, Stendhal, Hugo e altri saggi su classici e romantici*, a cura di C. Cordié. Univ. di Catania. Biblioteca della Fac. di Lettere e Filosofia, 1958. v-222 p.

311. Hunt (H. J.). C. r. de : M. Regard. *Gustave Planche, adversaire des Romantiques*. Cf. 345 (1957). *FS*, avril 1958, pp. 167-169.

*312. Leopardi (G.). *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, con una antologia di testimonianze sul Romanticismo e un saggio introduttivo di F. Flora, a cura di E. Mazzali. Bologne, Capelli, 1957. lxvi-599 p.

C. r. R. Bertacchini. *Cm*, janv.-fév. 1958.

313. Sagave (P. P.). Le protestantisme dans les romans de Fontane. *EG*, janv.-mars 1959, pp. 28-39.

314. Iggers (G. G.). Heine and the Saint-Simonians. A Re-Examination. *CL*, 1958, nº 4, pp. 289-308.

315. Halecki (O.). The Renaissance Origin of Panslavism. *The Polish Review* [New York], 1958, nºs 1-2, pp. 7-19.

316. Cifarelli (A. P.). Azorín e il surrealismo in terra di Spagna. *LM*, nov.-déc. 1957.

317. Araujo (O.). El modernismo literario. *RNC*, janv.-fév. 1958.

318. Fein (J. M.). Eugénio de Castro and the Introduction of Modernismo to Spain. *PMLA*, déc. 1958, pp. 556-561.

Ambiances.

La vie, les idées, les arts.

319. Brunelli (G. A.). La preriforma, Villon e il v. 29 della ballata « des proverbes ». *SF*, janv.-avril 1958.

320. Busino (G.). Italiani all'Università di Basilea dal 1460 al 1601. *BHR*, sept. 1958.

321. Varey (J. E.) et Shergold (N. D.). Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid : contratos de arriendo, 1587-1615. *BHi*, janv.-mars 1958.

322. Hartle (R. W.). Le Brun's *Histoire d'Alexandre* et Racine's *Alexandre le Grand*. *RR*, avril 1957.

323. Teyssier (P.). Les relations entre Don Francisco Manuel de Melo et le résident français François Lanier (1647-1649). *Bull. des Études portugaises et de l'Institut français au Portugal* [Lisbonne], XX, 1957.

324. Marín López (N.). Un poeta español [Alonso Verdugo y Castilla, Conde de Torrepalma] en Turin. *QIA*, juil. 1958.

*325. Bianquis (G.). *La vie quotidienne en Allemagne à l'époque romantique (1795-1839)*. Paris, Hachette, 1958. In-8º, 264 p.

326. Henel (H.) and King (R.). Goethe and Science. *PMLA*, sept. 1958, pp. 433-443.

*327. Charlton (D. G.). *Positivist Thought in France during the Second Empire (1852-1870)*. Oxford, Clarendon Press, 1959. In-8°, x-251 p.

328. Fongaro (A.). Sources des *Fêtes galantes*. *SF*, janv.-avril 1958.

329. Brown (C. S.) and Niess (R. J.). Wagner and Zola again. *PMLA*, sept. 1958, pp. 448-452.

*330. Zola (E.). *Salons*, recueillis, annotés et présentés par F. W. J. Hemmings et R. J. Niess, et précédés d'une étude sur *Zola critique d'art* par F. W. J. Hemmings [Soc. de Publ. romanes et françaises sous la direction de M. Roques, LXIII]. Genève, Droz ; Paris, Minard, 1959. Gr. in-8°, 280 p.

Influences antiques.

331. Schalk (F.). Diderots Essai über *Claudius und Nero*. *Romanistisches Jahrbuch* [Hambourg], VIII, 1957, pp. 265-266.

332. Soellner (R.). The Madness of Hercules and the Elizabethans. *CL*, 1958, n° 4, pp. 309-324.

333. Wade (G. E.). Mythological and other classical allusions in the theatres of Tirso, Alarcón and Vélez. *Bull. of the Comediantes*, [Univ. of Wisconsin], Automne 1958.

*334. Hanke (L.). *El prejuicio racial en el Nuevo Mundo. Aristóteles y los Indios de Hispanoamérica*. Santiago de Chile. Éd. Universitaria, 1958.

*335. Brody (J.). *Boileau and Longinus*. Genève, Droz, 1958, 165 p.
C. r. H. Peyre. *RR*, fév. 1959, pp. 59-62.

336. Rothberg (I. P.). Hurtado de Mendoza and the Greck Epigrams. *HR*, juil. 1958.

*337. Merrill (R. V.), Clements (R. J.). *Platonism in French Renaissance Poetry*. New York, New York Univ. Press, 1957, 215 p.

338. Monteverdi (A.). Un libro d'Ovidio e un passo del « Filocolo ». *Stud. Spitzer*.

339. Peeters (F.). Ovide et les études ovidiennes actuelles. [In] *Ovidiana*. Cf. 228, pp. 541-548.

340. Demerson (G.). Sur seize Odes d'Horace traduites par Meléndez Valdés. *BHi*, janv.-mars 1958.

341. Dieckmann (H.). Diderot : *Sur Térence* [Éd. et étude]. *Stud. Spitzer*.

*342. Seznec (J.). *Essais sur Diderot et l'antiquité*.. New York, Oxford Univ. Press. xvi + 149 p.
C. r. G. May. *MLN*, janv. 1959, pp. 91-94.

Influences italiennes.

343. Dédéyan (C.). Dante en Angleterre [Chaucer]. *LR*, 1958, n° 4, pp. 367-388.

344. Selig (K. L.). Notes on Spanish Renaissance Lexicography. *Cm*, nov.-déc. 1957.

345. Mazzeo (J. A.). C. r. de : H. G. Wright. *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*. Cf. 927 (1958). *RR*, oct. 1958, pp. 209-210.

*346. Praz (M.). *The Flaming Heart : Essays on Crashaw, Machiavelli*

and other Studies in the Relations between Italian and English Literature from Chaucer to T. S. Eliot. Garden City. N. Y., Doubleday and Co, 1958. x + 390 p.

C. r. C. B. Beall. *CL*, 1958, nº 4, pp. 358-360.

347. Brahmer (M.). Su una compagnia di comici italiani a Varsavia a metà del Settecento. [In]. *Atti del secondo Congresso internazionale di studi italiani.* Florence, Le Monnier, 1958.

348. Galpin (A.). Italian Echoes in Albert Camus : two Notes on *La Chute. Symposium* [Syracuse Univ. N. Y.]. Vol. XII, nº 1-2, 1958, pp. 65-79.

Influences espagnoles et hispano-américaines.

*349. Williams (S. T.). *La huella española en la literatura norteamericana.* Trad. de J. Fernández Buján et E. Moliner de Fernández Buján. Madrid, Gredos, 1957. 2 vol. [Bibl. Románica Hispánica, I. Tratados y monografías, 8].

350. Ayrault (R.). C. r. de : W. Bruggemann. *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik.* Cf. 935 (1958). *EG*, janv.-mars 1959, p. 73.

351. Olmedilla (C.). Lope y Calderón en México. *Historia Mexicana*, [Mexico], nº 26, 1957.

352. Pietschmann (K. R.). Calderón auf der deutschen Bühne von Goethe bis Immermann. *Maske und Kothurn* [Vienne], 1957, nº 4.

353. Ulsamer (F.). Hans Schlegel y la difusión del teatro español en Alemania. *Estudios Escénicos* [Barcelone], 1957, I.

Influences françaises.

354. Jones (C. E.). Molière in England : a Checklist. *Notes and Queries* [Londres], sept. 1957.

355. Vorkamp (G.). Das französische Hoftheater in Hannover, 1668-1738. *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte.* Bd. 29, 1957.

356. Kersten (E.). *Der Weltumsegler. Johan Georg Adam Forster (1754-1794).* Cf. 281.

357. Fowler (A.). The Marquis de Sade in America. *Books Abroad* [Univ. of Oklahoma], automne 1957, pp. 353-356.

358. Rosso (C.). Attualità di Stendhal in Russia. *SF*, janv.-avril 1958.

359. Tosi (G.). Les relations de G. d'Annunzio dans le monde du théâtre en France, 1910-1914. *Quaderni dannunziani*, 1957-1958. VI-VII.

360. Comptes rendus de : G. P. Collet. *George Moore et la France.* Cf. 170 : R. L. Temple. *RR* ,oct. 1958, pp. 228-229 ; Farmer (A. J.). L. *Mod.* nov. 1958, p. 54.

Influences anglaises.

361. Bull (F.). The Influence of Shakespeare on Wiegeland, Ibsen and Bjornson. *The Norseman* 1957, nº 2.

*362. Pellegrini (G.). *La poesia didascalica inglese nel settecento italiano.* Pise, Libreria Goliardica Editrice, 1958, 216 p.

363. Stern (G.). A German Imitation of Fielding : Musäus' *Grandison der Zweite*. *CL*, 1958, nº 4, pp. 335-343.

364. Bongie (L. L.). David Hume and the Official Censorship of the « Ancien Régime ». *FS*, juin 1958, pp. 234-246.

365. Groendahl (I. C.). Henrik Wergeland and England. *GLL*, juil. 1958.

366. Hunt (H. J.). Balzac and Lady Ellenborough. *FS*, juin 1958, pp. 247-259.

367. Duckworth (C.). Sources of Scribe's *Verre d'eau*. *FS*, janv. 1958, pp. 30-43.

368. Hackett (C. A.). C. r. de : V. P. Underwood. *Verlaine et l'Angleterre*. Cf. 217 (1957). *FS*, avril 1958, pp. 177-178.

369. Krzyianowski (L.). Joseph Conrad : some Polish Documents. *The Polish Review* [New York], 1958, nº 1-2, pp. 59-85.

Influences nord-américaines.

*370. Echeverría (D.). *Mirage in the West. A History of the French Image of American Society to 1815*. Princeton Univ. Press ; Londres, Oxford Univ. Press, 1957. xvii + 300 p.

C. r. C. D. Rouillard. *FS*, juin 1958, pp. 286-288.

371. Phelps (L. R.). Moby Dick in Germany. *CL*, 1958, nº 4, pp. 349-355.

Influences germaniques.

372. Shelley (P. A.). With Lewis (O.) Jr. and Betts (W. W.) Jr. eds. *Anglo-German and American Crosscurrents*. Vol. I. Chapel Hill. Univ. of North Carolina Press, 1957. xvi + 303 p.

C. r. C. Gohdes. *MLN*, janv. 1959, pp. 89-91.

373. Pouilliart (R.). Sur une source de Barbey d'Aurevilly [Kleist]. *LR*, 1958, nº 4, pp. 426-429.

*374. Guthke (K. S.). *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang. M. G. Lewis Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen*. [Palaestra, Bd. 223]. Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht, 1958, 231 p.

375. Baier (C.). Goethe's « Campagne in Frankreich » and Carossa's « Rumänisches Tagebuch ». *GLL*, juil. 1958.

*376. Pageard (R.). *Goethe en España*. Madrid [Consejo Superior de Investigaciones Cientificas], 1958. Gr. in-8º, 236 p.

377. Boucher (M.). Goethe en Espagne [à propos de : U. Rukser. *Goethe in der hispanischen Welt. Seine Wirkung in Spanien und in den Ländern der spanischen Amerika*. Stuttgart. J. B. Netzler, 1958, 234 p.], *EG*, janv. 1959, pp. 56-58.

378. Bertocci (A. P.). Charles Du Bos and Goethe. *RR*, fév. 1959, pp. 41-54.

Le gérant : Marcel Didier.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — (D. 7163)

ÉDITIONS DU
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

I. — PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

Le bulletin signalétique.

Le Centre de Documentation du C.N.R.S. publie un **Bulletin signalétique** dans lequel sont signalés par de courts extraits classés par matières tous les travaux scientifiques, techniques et philosophiques, publiés dans le monde entier.

3e Partie (trimestrielle).

Philosophie	France	2.700 fr.
	Étranger	3.200 fr.
Sociologie	France	1.100 fr.
	Étranger	1.320 fr.

Abonnement au Centre de Documentation du C.N.R.S. 16, rue Pierre-Curie, Paris-Ve. — C.C.P. : Paris 9131-62. — Tél. : DANton 87-20.

Bulletin d'information de l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes.

Directeur : Jeanne Vielliard.

Paraît une fois par an et est vendu au numéro :

N° 1 : 300 fr. — N° 2 : 400 fr. — N° 3 : 460 fr.

II. — OUVRAGES

M. Cohen et A. Meillet : *Les langues du Monde* (2e édition).... 6.400 fr.

Cet ouvrage est mis en vente au Service des Publications du C.N.R.S. et à la librairie ancienne H. Champion. Les Libraires sont priés d'adresser leurs commandes à la Librairie Champion.

Horn-Monval : *Bibliographie de la Traduction française du Théâtre étranger depuis les 500 dernières années* (en préparation).

Psichari-Renan : *La prière sur l'Acropole et ses mystères*.... 900 fr.

Collection : « Le Chœur des Muses » (*Directeur :* J. Jacquot).

1. — *Musique et Poésie au XVIe siècle*..... 1.600 fr.
2. — *La Musique instrumentale de la Renaissance* (relié pleine toile crème) ..... 1.800 fr.
3. — *La Renaissance dans les provinces du Nord* (relié)..... 1.100 fr.
4. — *Les Fêtes de la Renaissance* (relié)..... 3.000 fr.

Edipo Tiranno, traduit de Sophocle par Orsato Giustiniani, avec une étude et des documents sur sa représentation au Théâtre Olimpico de Vicence en 1585 (en préparation)

Collection d'Esthétique.

1. — *Mélanges G. Jamati* (relié pleine toile)..... 1.300 fr.
2. — *Visages et perspectives de l'Art moderne* (peinture, musique, poésie). — Recueil des communications faites aux entretiens d'Arras (20-22 juin 1955)..... 1.200 fr.
3. — *La Mise en Scène des Œuvres du Passé* (Entretiens d'Arras 1956) ..... 1.900 fr.

Publications de l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes.

Mlle Pellegrin : *La Bibliothèque des Visconti-Sforza* (relié pleine toile crème)..... 2.400 fr.

Richard : *Inventaire des manuscrits grecs du British Museum*.. 900 fr.

Vajda : *Répertoire des catalogues et inventaires de manuscrits arabes*..... 450 fr.

Vajda : *Index général des manuscrits arabes musulmans de la Bibliothèque Nationale de Paris*..... 2.400 fr.

Vajda : *Les certificats de lecture et de transmission dans les manuscrits arabes de la Bibliothèque Nationale de Paris* (en préparation).

Les Cahiers de Paul Valéry.

Ces cahiers se présenteront sous la forme de 32 volumes d'environ 1000 pages chacun, contenant la reproduction photographique du manuscrit et environ 80 aquarelles de l'auteur.

Une souscription limitée à 1.000 exemplaires numérotés est ouverte au prix de 140.000 fr. (volumes reliés) ou 154.000 fr. (volumes sous étuis).

III. — COLLOQUES INTERNATIONAUX

II. — *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe s.* 1.500 fr.
(Le colloque de *Léonard de Vinci* est en vente aux Presses Universitaires de France).

III. — *Les romans du Graal aux XIIe et XIIIe siècles*..... 1.000 fr.

IV. — *Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVIe s.* 660 fr.

VIII. — *Études Mycéniennes* (relié pleine toile)..... 2.000 fr.

Renseignements et vente au Service des Publications du Centre National de la Recherche Scientifique, 13, Quai Anatole-France, Paris-VIIe. — C.C.P. : Paris 9061-11. — Tél. : INValides 45-95.

BECKFORD EN ITALIE

*Rêve et Voyage au XVIII*e *siècle.*

William Beckford (1760-1844), dont le bicentenaire sera célébré dans quelques mois, est surtout connu en France comme l'auteur de *Vathek*, œuvre d'inspiration orientale qui présente, on le sait, cette particularité d'avoir été composée en français par un auteur anglais. On connaît moins ses souvenirs de voyage en Italie, dont la destinée, pourtant, fut presque aussi étrange, et la genèse à peine moins obscure.

« The Book »
(Talleyrand, à propos d'*Italy* ; *with Sketches of Spain and Portugal*).

Des *Dreams* à *Italy*. — Les souvenirs de voyage de Beckford nous sont connus, d'une part, grâce à ses lettres et à ses notes privées, d'autre part, grâce à deux ouvrages, dont l'un, intitulé *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents*, devait paraître en 1783, mais fut détruit (à l'exception de quelques exemplaires) sous la pression de sa famille ; et dont l'autre, publié en 1834 sous le titre *Italy, with Sketches of Spain and Portugal*, apporte à la version de 1783 de nombreuses modifications.

L'ouvrage de 1783, *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents*, eut pour point de départ les deux voyages que Beckford fit en Italie, l'un en 1780-81 et l'autre en 1782. La partie principale (26 lettres), née du voyage de 1780, fut rédigée et mise au net, en partie du moins, après le retour de Beckford en Angleterre au mois d'avril 1781. Un certain nombre de lettres semblent pourtant avoir été écrites sur place, à Rome notamment. En tout cas, une première version fut confiée au Révérend Samuel Henley, pour être recopiée, vers Noël 1781, ou peu de temps après. Henley suggéra des « améliorations ». En particulier, il persuada Beckford

d'y ajouter un épisode romanesque qui constitue l'essentiel de la lettre XXIII, et qui fut terminé le 25 avril 1782. Le mois suivant, Beckford repartait pour l'Italie ; et ce second voyage fut pour lui l'occasion d'écrire 7 lettres supplémentaires. En outre, au cours de son séjour à Padoue, en juin 1782, il entreprit la rédaction d'un essai, qui allait devenir la Lettre XXVII, où sont étudiés, sous leurs différents aspects, — économique, politique, artistique — les principaux pays européens. Enfin, le recueil comprenait également le récit d'une excursion à la Grande Chartreuse effectuée en 1778. La mise au net du manuscrit ne dut guère être achevée avant janvier 1785, car le 15 de ce mois, Beckford se plaignait que « l'abominable copiste » à qui ce travail avait été confié eût commis « un millier d'erreurs dans la lettre finale ». Au mois de mars 1783, 500 exemplaires étaient imprimés, avec 2 planches par Cipriani [1]. Mais le 13 (ou le 15 ?) mars 1783, dans une lettre à Henley, Beckford déclarait renoncer à la publication du livre. La pression familiale était à l'origine de cette décision.

A quel mobile la famille de Beckford avait-elle obéi en exigeant cette suppression ? Il est si difficile de répondre à cette question que, comme toujours en pareil cas, les biographes de Beckford ont proposé plusieurs explications. Le livre, d'après certains, risquait de choquer la famille Courtenay, — raison peu convaincante, vu qu'on ne relève pratiquement aucune allusion à cette famille dans les *Dreams* [2]. Pour d'autres, l'inspiration du livre était trop romantique et risquait de compromettre la carrière politique de Beckford. Si un jeune membre du Parlement publiait un livre aussi extravagant, il ne pourrait plus être pris au sérieux par les milieux dirigeants [3]. Selon d'autres encore, puisque Beckford allait se marier au mois de mai 1783 et — du moins sa famille l'espérait — « se ranger », la suppression des *Dreams* devait être, dans l'esprit de celle-ci, le gage et comme le symbole de ses bonnes résolutions [4]. Enfin, il n'est pas impossible que des préoccupations politiques, ou, plus exactement, diplomatiques, aient également

1. Les deux planches de Cipriani (gravées par Bartolozzi) sont datées du 10 mars 1783 ; l'une se rapporte à l'histoire napolitaine de la Lettre XXIII ; l'autre représente Saint Bruno.

2. L'origine de cette explication réside dans une phrase de Beckford à son homme d'affaires Wildman, du 14 avril 1789, que Guy Chapman cite en ces termes : " The only method of interfering effectually would be to produce the wretched book in open daylight, and to such an exposition I am certain L. C. " (whom I take to be lord Courtenay, i.e. William, who had recently succeeded to the title) " would never consent ". *(A Bibliography of William Beckford of Fonthill*, London, 1930 ; p. 13). Mais il n'est pas du tout prouvé que le « livre » en question soit celui des *Dreams*.

3. [Cyrus Redding], *Memoirs of William Beckford of Fonthill*, London, 2 vols, 1859 ; I, 138.

4. J. W. Oliver, *The Life of William Beckford*, London, 1932 ; p. 129.

joué leur rôle. La famille semble avoir exigé la suppression des attaques contre les Hollandais ; et Beckford préféra ne pas voir paraître son livre, plutôt que de les supprimer. C'est ce que donne à croire une lettre à Lettice (du 3 mars 1787) : « Not a word of the first letter can I spare... I cannot agree to expunging the strokes I have launched at the Dutch and Flemings. » [1]

Quelles que fussent les raisons qui incitèrent la famille à interdire la publication de l'ouvrage, — et celles-ci furent probablement complexes, — les lettres qui composaient les *Dreams*, ou bien n'étaient pas de véritables lettres, au sens ordinaire du mot, mais des compositions littéraires adressées à un correspondant fictif, ou bien, si certaines d'entre elles avaient pour base des lettres réelles, elles n'étaient pas adressées au jeune William Courtenay. Des allusions répétées permettent d'établir que ce correspondant — réel ou imaginaire, et plus probablement imaginaire — était un peintre [2], connaissait fort bien l'Italie en général, et Rome en particulier [3], connaissait également très bien Livourne et avait fréquemment parlé à Beckford du Fanale [4] ; en d'autres termes, que ce correspondant était, dans la pensée de Beckford, le peintre Alexander Cozens, qui remplissait ces diverses conditions. De toute façon, les *Dreams* devaient rester en sommeil pendant plus d'un demi-siècle.

Beckford ne les reniait pas. Il en faisait des lectures à quelques privilégiés. Il en distribua même un petit nombre d'exemplaires : à son agent G. Clarke, au comte Spencer, à M^lle^ Necker, — la future Madame de Staël, — qui lui écrivit, à ce propos :

Je n'ai point encore fini l'ouvrage extraordinaire que vous avez eu la bonté de me confier, Monsieur. Il est difficile de le quitter, car vous transportez si rapidement d'idées en idées, de tableaux en tableaux, qu'il est impossible de trouver un intervalle entre une sensation et l'autre. Vous rêvez quand vous n'avez rien à peindre. L'imagination qui invente ou représente les objets n'a jamais été portée plus loin. La nature a sur vous un bien grand empire. Votre âme est entraînée par tout ce qui l'environne. Vous ne devez jamais oublier les lieux que vous avez vus, car chacun d'eux a fait naître des pensées

1. W. B. to Lettice, 3 March 1787 (G. Chapman, *Beckford*, London, 1952 ; p. 152, note 3).

2. " [...] those happy isles which you are so fond of painting " (Letter III ; *Travel-Diaries*, I, 17. — Nos citations renvoient à l'excellente édition que Guy Chapman a donnée de cet ouvrage dans le premier volume de ses *Travel-Diaries of William Beckford of Fonthill* Cambridge, 1928. Elle a, entre autres avantages, celui d'être plus accessible que les rarissimes *Dreams*, l'une des curiosités bibliographiques les plus précieuses de toute la littérature anglaise).

3. " Why are you not here to usher me into that imperial city [= Rome] [...] ? " (*Travel-Diaries*, I, 182). " You knew before how perfectly the environs of Rome were desolate [...] (*Ibid.*, I, 184).

4. " [...] the Fanale you have so often mentioned " (*Ibid.*, I, 158). " Its construction of the mole at Leghorn you are no stranger to [...] " (*Ibid.*, I, 159).

qui ne peuvent s'effacer [...] J'aime beaucoup l'origine que vous donnez aux Flamands. Quant à vous, Monsieur, c'est dans le mont Aetna que je chercherai la vôtre et je vais me hâter de voir si vous parlez de ce volcan avec reconnaissance [1].

Plus tard, il en offrit un exemplaire à Samuel Rogers, qui ne dédaigna pas d'y puiser certains passages pour son poème *Italy*. Si l'on en croit Beckford, ces emprunts le déterminèrent à publier une nouvelle version de son ouvrage. C'est du moins ce qu'il laisse entendre dans sa préface [2].

Le premier volume d'*Italy ; with Sketches of Spain and Portugal*, publié en 1834, était en réalité une nouvelle version des *Dreams* auxquels Beckford, nous l'avons dit, apportait des modifications nombreuses. En certains endroits, les initiales étaient remplacées par les noms propres qu'elles représentaient dans le premier des deux ouvrages [3]. Si les additions étaient rares, par contre les suppressions étaient fréquentes et souvent étendues [4]. Il n'est pas question, dans le cadre de cette étude, de relever ces différentes variantes [5]. Nous nous bornerons à montrer, au moyen d'un exemple caractéristique, comment Beckford a modifié le chef-d'œuvre de sa jeunesse, plus de cinquante-cinq ans après sa création.

Le premier « état » de l'œuvre est représenté par les carnets où Beckford notait ses impressions, au jour le jour. Actuellement, seul le carnet n° 4 est connu ; il se rapporte à la période qui va du 26 au 31 octobre 1780. Et les notes consacrées à la journée du 26 octobre, ont été reproduites par Guy Chapman dans sa *Bibliography of William Beckford* :

Left Florence — a sober Autumnal Eve : — Thunder storm — Ruins of Castles in a Vale — shrouded by poplars — with faded yellow leaves. —

1. J. W. Oliver, *op. cit.*, p. 156.

2. [W. Beckford] *Italy : with Sketches of Spain and Portugal*, London, 1834 ; I, p. [i].

3. En 1834, Beckford écrit « Lady Miller » au lieu de « Lady M. » (*Travel-Diaries*, I, 37) : « Mr. and Mrs. Trevor » au lieu de « Mr. and Mrs. T. » ; « Madame de Baumgarten » au lieu de « Madame de » (*Ibid.*, I, 58) ; « Madame de Rosenberg » au lieu de « Mad. de R. » (*Ibid.*, I, 92) ; « M. de Benincasa » au lieu de « M. de B. » (*Ibid.*, I, 98) ; « Monsieur de Viloison » au lieu de « Monsieur de V. » (*Ibid.*, I, 101) ; « Marietta Cornaro » au lieu de « The C » (*Ibid.*, I, 112) ; « Cozens » au lieu de « C ». (*Ibid.*, I, 267, etc. — Par contre, il est intéressant de noter que « Lord Tilney » homosexuel notoire, nommé en toutes lettres dans les *Dreams* (*Ibid.*, I, 168) est devenu en 1834 « Lord T », — Beckford, selon toute apparence, ne désirant pas alors faire connaître qu'il lui avait rendu visite et avait dîné chez lui.

4. Des lettres entières ont été supprimées (Lettres I, XII, XXIV, XXV et XXVII). Des suppressions particulièrement importantes ou étendues ont été opérées dans les Lettres III (*Travel-Diaries*, I, 11), VII (*Ibid.*, I, 29-36, 40-41), VIII (*Ibid.*, I, 43-52, 54-55, 59-61, 63, 65, 71-72, 77, 79, 81-82, 84, 89, 92-93, 97, 102), X (110-111), XIII *(passim)*, XVII *(passim)*, XVIII *(passim)*, XIX *(passim)*, XX (*Ibid.*, I, 177), XXI (*Ibid.*, I, 181-182), XXII (*Ibid.*, I, 190-193 et *passim)*, XXIII *(passim)*, etc.

5. Les principales d'entre elles sont signalées dans l'éd. Chapman des *Travel-Diaries* (I, 325-347).

Think where I was this time year — happy and sequestered with my love Wm. Night draws on — arrive at Sienna.

Voici comment Beckford a utilisé et transformé ces notes dans *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents* :

At last, fears were overcome, the epidemical fever at Rome allowed to be no longer dangerous, and myself permitted to quit Florence. The weather was neither gay nor dismal ; the country neither fine nor ugly ; and your friend full as indifferent as the scenes he looked at. Towards afternoon, a thunder-storm gave character to the landscape, and we entered a narrow vale inclosed by rocks, with streams running at their base. Poplars with faded yellow leaves sprung from the margin of the rivulets, which seemed to lose themselves in the ruins of a castle, built in the gothic times. Our road led through its court, and passed the antient keep, still darkened by its turrets : a few mud cottages are scattered about the opening, where formerly the chieftain exercised his vassals, and trained them to war. The dungeon, once filled with miserable victims, serves only at present to confine a few goats, which were milking before its entrance. As we were driven along under a tottering gateway, and then through a plain, and up a hill, the breeze whispering amongst the fern which covers it, I felt the sober autumnal cast of the evening bring back the happy hours I passed last year, at this very time, calm and sequestered. Full of these recollections, my eyes closed of their own accord, and were not opened for many hours ; in short, till we entered Sienna.

On y remarquera les modifications suivantes : Beckford a développé considérablement la description du vallon et celle des ruines qui s'y trouvent. Mais il a conservé sans changement la notation concernant les peupliers « with faded yellow leaves », sans doute parce qu'elle souligne d'une façon particulièrement heureuse le caractère automnal de la scène. C'est ce dernier caractère qui prévaut dans tout le morceau. L'indication du carnet — « a sober Autumnal Eve : » a été développée deux fois, vers le début et vers la fin, montrant ainsi clairement que l'expression « a sober Autumnal Eve : » constitue la *dominante*, ou, si l'on préfère, la *clé* du passage. Ce double caractère *(sober, autumnal)* lui a paru digne d'être souligné comme reflétant avec bonheur son état d'âme du moment. La description est en réalité psychologique, et contient un élément subjectif, mais qui se trouve en accord avec le monde extérieur.

L'allusion aux souvenirs de l'année précédente (« Think where I was this time year — happy and sequestered with my love Wm »), a été maintenue, mais la mention trop précise de Courtenay (« my love Wm »), a été supprimée. Le souvenir que Beckford évoque ici est en effet celui de sa première rencontre avec William Courtenay, en septembre-octobre 1779, au château de Powderham, dans le Devon. De ce souvenir, Beckford écrivain ne retient que les sentiments de bonheur, de calme et d'isolement.

La douceur de l'automne précédent — la douceur d'avoir vécu ensemble, loin du monde — subsiste seule. — Ainsi, des incidents particuliers et des souvenirs précis, Beckford, avec un sens artistique sûr, ne conserve que les mots susceptibles de dépeindre à la fois son état d'âme et le paysage qui l'environne, supprimant tout ce qui est trop anecdotique ou personnel dans les notes prises au jour le jour.

On pourrait encore noter bien des choses dans ce passage : l'imagination historique éveillée par les ruines médiévales, le goût du pittoresque, l'appel romantique du vent sur la lande qui fait déjà songer à *René* et aux souvenirs d'enfance de Chateaubriand [1], bref, tout ce qui donne au paysage son caractère romantique. Mais ce qui compte surtout ici, c'est le sens psychologique, la valeur sentimentale, de la description beckfordienne. Or, dans *Italy*, en 1834, ce passage a été totalement supprimé.

D'une façon générale, Beckford a beaucoup plus supprimé qu'ajouté. Et il n'a pas seulement supprimé les allusions personnelles et anecdotiques trop précises, mais aussi les passages les plus exaltés, les plus romantiques, — les plus révélateurs de son état d'âme du moment. Plus sobre, moins subjective, moins exubérante, — plus *classique*, — l'œuvre de 1834 est d'une grande beauté. Mais le livre de 1783, moins soucieux des convenances et du bon ton, où l'imagination et la passion prédominent, l'emporte peut-être par la richesse et par l'imprudence généreuse qui s'y manifestent. Il faut bien avouer que la seconde version du voyage en Italie a quelque peu perdu en poésie et en spontanéité ce qu'elle gagnait en ordre, en harmonie et en beauté. Les *Dreams* sont plus tourmentés. *Italy* offre une ligne plus pure. Mais l'un et l'autre sont admirables.

L'auteur d'*Italy*, en 1834, est un homme au goût exigeant et délicat, qui contrôle d'une façon sévère l'expression de ses sentiments et l'essor de son imagination. Celui des *Dreams*, en 1783, était un jeune homme passionné, doué d'un sens littéraire remarquable, peu soucieux d'imposer une contrainte excessive à la matière bouillonnante que son imagination lui fournissait. Les deux livres sont des œuvres inspirées, et tous deux sont des œuvres d'art. Mais le degré de liberté accordé à l'inspiration en 1783 et en 1834 n'était pas le même. En ce qui nous concerne, notre préférence est, malgré tout, acquise au chef-d'œuvre de la jeunesse, que la froide raison, le sens de l'ordre et de l'équilibre, les scru-

1. Voir en particulier *René*. Éd. Gilbert Chinard, Paris, 1930 ; pp. 134, 147, etc.

pules du connaisseur, et, peut-être également, la crainte de l'opinion publique, n'avaient pas encore assagi, épuré — mais aussi, un peu, apauvri.

L'Italie du « Grand Tour ». — En 1780, le « Grand Tour » constituait, depuis longtemps déjà, ce qu'on a appelé justement « the hallmark of an aristocratic education » [1]. En fait, il était devenu, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, « a habit of the wealthy », et devait exercer alors une influence de première importance sur le développement du goût en Angleterre, dans presque tous les domaines [2]. Il ne faisait pas, on le sait, double emploi avec le séjour dans une université étrangère : il le couronnait et le complétait. Beckford, héritier d'une énorme fortune, reçut, tout naturellement, le bénéfice de ces deux usages. Après le séjour à Genève en 1777-78, le voyage d'Italie s'imposait comme l'achèvement parfait de ses études.

Une différence pourtant : jamais le Grand Tour n'avait produit un chef-d'œuvre comme celui que le voyage de 1780 devait inspirer à Beckford. Certes, il ne serait pas impossible de déceler dans la correspondance de Gray, en 1739-40, des éléments qui annoncent déjà la sensibilité beckfordienne à certains aspects de l'Italie : le « coup de foudre » devant la Méditerranée [3], le spectacle enivrant des figuiers, des orangers en fleurs et des myrtes dans chaque haie [4], l'impression, qu'on devine profonde, faite sur le poète par Saint-Pierre [5], et même cette tendance « visionnaire » (comme eût dit notre auteur) [6] qui, pour discrète qu'elle fût, n'en devait pas moins séduire à la fois Beckford et Blake [7]. Mais, chez l'auteur de l'*Elegy*, l'élément pré-beckfordien reste isolé, fragmentaire. Et il suffit de comparer, comme nous le ferons un peu plus loin, la description de Radicofani par Gray à celle de Beck-

1. Dorothy Marshall : *English People in the Eighteenth Century*, London, 1956 ; p. 114.
2. Voir F. J. B. Watson, " English Taste in the Eighteenth Century ", *The Connoisseur*, March 1956, pp. 102 sq.
3. " We are fallen in love with the Mediterranean sea [...] " (Th. Gray to West, Genoa, Nov. 21, 1739 ; *Correspondence* of Thomas Gray, ed. Toynbee and Whibley, 3 vols., Oxford, 1935 ; I, 131).
4. " The great old fig-trees, the oranges in full bloom, and myrtles in every hedge, make one of the delightfullest scenes you can conceive [...] " (Gray to Mrs. Gray ; Naples, June [14], 1740 ; *Ibid.*, I, 163).
5. " St. Peter's I saw the day after we arrived, and was struck dumb with wonder ". (Gray to Mrs. Gray, Rome, April 2, 1740 ; *ibid.*, I, 146).
6. " One need not have a very fantastic imagination to see spirits there at noon-day [...] You seemed to call me from the other side of the precipice [...] " (Gray to West, Turin, Nov. 16, 1739 ; *ibid.*, I, 128).
7. Voir Sir H. J. C. Grierson : " Blake and Gray " (*The Background of English Literature : Classical and Romantic*, London, 1925 ; rptd 1950 ; pp. 200-255).

ford pour mesurer la distance vraiment immense qui sépare les deux écrivains.

Encore les lettres de Gray sont-elles d'une qualité exceptionnelle parmi les impressions de voyage en Italie, même lorsque celles-ci sont dues à des écrivains de marque. C'est le cas, par exemple, des *Travels through France and Italy*, où Smollett, s'il fut grand romancier, se manifeste déplorable touriste [1]. En Italie, tout lui déplaît, — non seulement, comme on l'a dit, les auberges, mais aussi le pays tout entier, qu'il s'agisse de la ville ou de la campagne. L'un de ses griefs principaux contre le Grand Tour, c'est que les touristes anglais subissent, en Italie, l'influence immorale du milieu. Pour lui, ce pays représente la patrie par excellence des homosexuels (II, 18-19). Et en 1786, — vingt et un ans plus tard, — Mrs Thrale, à son tour, devait écrire :

> Our people of Fashion do not rob, nor our Robbers acknowledge themselves such without a Blush, like the Inhabitants of Milan or Ancona ; our *Beckfords & Bickerstaffs* too run away at least from the original Theatre of their Crimes, and do not keep their Male Mistresses in Triumph like the Roman Priests and Princes. This Italy is indeed a Sink of Sin ; and whoever lives long in it, *must* be a little tainted [2].

Tout comme Smollett, elle désapprouvait les cérémonies romaines et reprochait à l'Église italienne de « transformer la maison de Dieu en théâtre » (II, 648). L'un et l'autre souffraient évidemment de cette même maladie que Goethe nommera si bien, en 1786 précisément, « le péché originel protestant » [3], ou encore « le diogénisme protestant » [4]. Mais lui, du moins, avec son admirable lucidité, aura parfaitement conscience de la véritable raison pour laquelle la célébration de la messe lui déplaît, même lorsqu'elle est dite par le Saint Père au Quirinal, même lorsqu'elle est célébrée par le Souverain Pontife dans toute sa splendeur, à Saint Pierre : « Leurs cérémonies et leurs opéras,

1. *Travels through France and Italy*. Containing Observations on Characters, Customs, Religion, Government, Police, Commerce, Arts, and Antiquities [...] By T. Smollett, M. D., 2 vols, London, 1766.

2. *Thraliana, The Diary of Mrs. Hester Lynch Thrale (Later Mrs. Piozzi), 1776-1809*. Oxford, 2 vols 1942 ; 2e éd. 1951 ; II, 640.

3. « [...] le péché originel protestant se fit sentir, et le sacrifice de la messe, que je connaissais et auquel je suis habitué, ne me plut aucunement en cet endroit ». (Goethe, *Voyage en Italie*, trad. Maurice Mutterer, Paris, 1931 ; 3 nov. 1786 ; p. 127).

4. « Le premier jour de Noël j'ai vu le pape avec tout le clergé à la basilique de Saint-Pierre, alors qu'il célébrait la grand'messe en partie devant son trône, en partie depuis ce dernier. C'est un spectacle unique dans son genre, très pompeux et digne ; mais j'ai tellement vieilli dans le diogénisme protestant que cette splendeur me prend plus qu'elle ne me donne ; je voudrais aussi, comme mon pieux devancier, dire à ces vainqueurs ecclésiastiques du monde : Ne me cachez pourtant pas le soleil de l'art élevé et de la pure humanité ». (*Ibid.*, 6 janv. 1787 ; p. 158).

leurs processions et leurs ballets, tout cela découle de moi comme l'eau d'un manteau de toile cirée » *(Ibid.)*.

En vérité, si le Grand Tour était devenu une pratique normale de l'aristocratie anglaise, il n'en était pas moins généralement considéré d'un mauvais œil par la bourgeoisie puritaine et par l'opinion rigoriste en Grande-Bretagne. Si l'on veut avoir une idée de la répugnance qu'il inspirait aux milieux rigoristes ou même simplement traditionalistes, il suffit de lire les lettres que Lord Auchinleck adressait en 1765 à James Boswell, comme celui-ci s'attardait sur le Continent plus que son père ne l'aurait souhaité. La méfiance de Lord Auchinleck n'était pas injustifiée. Contrairement au souhait formulé par son père, le jeune Boswell n'avait pas été absolument insensible aux pompes du catholicisme romain. Somme toute, la sensibilité de Boswell, en présence des cérémonies, avait réagi d'une façon assez analogue à celle dont, parfois, la sensibilité et l'imagination de Beckford réagiront quinze ans plus tard ; et les souvenirs de l'antiquité classique l'enchantent, tout comme ils enchanteront Beckford.

Pourtant, la distance est considérable entre le *Journal* de Boswell et les *Dreams* de Beckford. On se rappelle le bilan, dressé par Boswell, de son voyage :

> J'ai presque fini mon tour d'Italie. J'ai vu avec enthousiasme les lieux classiques, et les restes de la grandeur des anciens Romains. J'ai bien vu d'Architecture, de Statues, de Tableaux : Et Je crois que Je me suis formé le goût à un certain point [1].

Beckford, au contraire, nous apparaîtra toujours beaucoup plus préoccupé de goûter, de savourer, de *jouir* — que d'apprendre.

Enfin « l'hypochondrie » boswellienne diffère de la mélancolie romantique de Beckford, non seulement parce que celle-ci, nous le savons, avait de tout autres causes, mais aussi parce que sa qualité et, par conséquent, son expression littéraire sont radicalement différentes. Alors que l'hypochondrie de Boswell envenime ses rapports avec les gens qu'il fréquente et provoque un repliement du voyageur sur lui-même, avec l'examen de soi que ce repliement entraîne et comporte, Beckford, au contraire, de sa mélancolie tire un parti littéraire, la transpose, en fait un thème déjà romantique et s'envole avec elle au domaine de la fantaisie et du rêve. Il transforme ainsi ce qui fut un malheur dans la réalité en un bonheur littéraire. Dans le *Journal* de Boswell les moments de vrai, de pur bonheur, sont très rares. A ses expériences, même

1. Boswell à J.-J. Rousseau, Rome, 11 mai 1765 (*Correspondance générale* de J.-J. Rousseau, éd. Théophile Dufour, Vol. XIII, Paris 1930 ; p. 302).

agréables, toujours un peu de poison se mêle. Dans les *Dreams*, même les moments de tristesse s'épurent, en s'idéalisant ; et le plaisir de la mélancolie n'est pas, pour Beckford, une expression vaine.

Il s'agit là, avons-nous dit, d'un bonheur *littéraire*. Car il n'est pas douteux que la biographie nous montre, au contraire, un Beckford malheureux, si l'on en juge par ses lettres et par ses notes privées. On connaît l'amour passionné et douloureux dont Beckford brûla pour un jeune Vénitien. Si l'on veut se rendre compte à quel point cette passion fit du premier séjour en Italie une période de souffrance, il suffit de lire les remontrances que, de Venise, Benincasa adressait à Beckford, au cours de l'automne 1780. Nous n'avons malheureusement pas le texte des lettres de Beckford à Benincasa ; mais on en peut deviner la substance et le ton, par cette réponse de son ami : « Je vous supplie, mon cher Ami, de laisser là quelquefois votre style de Job, qui ne parloit que playes, et mort [...] Vous m'allarmez cruellement — vous ne dites que trop vrai — tout cela mene aux horreurs, à la mort, à pis, s'il est possible... » [1]. Si ces lignes (écrites en novembre 1780) avaient besoin d'une confirmation, on la trouverait dans la lettre que, le 6 décembre, Beckford adressait de Rome à Lady Hamilton, et où il se déclarait « so miserable that I would have given the Indies for one of those comfortable potions which lull us to sleep for ever » [2]. D'après ces lettres et le fragment du carnet vert cité par Chapman [3], on peut imaginer quelles sensations Beckford a réellement éprouvées au cours de son premier séjour en Italie : manifestement il a eu, plus d'une fois, l'impression qu'il était sur le point de quitter le monde d'ici-bas. Le voyage de 1780 s'est accompli sous le triple signe de l'amour interdit, de la souffrance et de la mort.

Telle fut la réalité. Or, de cette réalité, Beckford a composé une œuvre juste assez tourmentée pour ne point paraître monotone, mais où le *Sturm und Drang* se laisse pressentir plutôt que percevoir. L'expérience douloureuse et sombre de l'automne et de l'hiver 1780 y est utilisée, mais dominée pleinement : elle fournit

1. Nov. 1780 (Manuscrit inédit de Beckford, inclus dans les *Hamilton Papers*, que nous avons pu consulter grâce à l'extrême générosité de l'actuel dépositaire, M. Boyd Alexander. (Documents N[os] 18 et 19).

2. J. W. Oliver, *op. cit.*, p. 51.

3. " Methought then — my last Hour was — drawing near — a cold chill — moistened my temples — my limbs refused sustained [*sic*] me — other sounds than those I had been accustomed to sung [*sic*] in my ears — & different prospects — than that I had surveyed but the last moment — seemed to extend themselves below [...] " (G. Chapman, *A Bibliography of William Beckford of Fonthill*, p. 12).

seulement sa matière tumultueuse à l'écrivain. Celui-ci a su la transmuer en une œuvre d'art, dont l'équilibre harmonieux est le résultat, non d'une absence ou d'une insuffisance de passion, mais des orages du cœur, surmontés et devinés seulement. Tel est l'effet de cette discrétion et de cette réserve, qui sont comme la marque extérieure des grandes œuvres classiques. L'art de Beckford ne s'est que très rarement élevé plus haut, — pas même dans *Vathek*, peut-être, si, comme nous le pensons, ce dernier ouvrage est moins le produit de l'art que le fruit de l'inspiration. Seuls les récits de voyage au Portugal témoignent, à notre sens, d'une maîtrise encore supérieure, mais de même nature. Comme celle des *Dreams*, l'harmonie apparente des *Sketches* est aussi un désordre surmonté.

> Mr. Beckford's book is entirely unlike any book of travels in prose that exists in any European language.
>
> (John Gibson Lockhart, in *The Quarterly Review*. London, June 1834, vol. LI, nº CII, p. 428).

A quoi Beckford rêvait en Italie. — En réalité, Beckford n'allait pas visiter l'Italie comme le faisaient les jeunes Anglais de son rang, afin de pouvoir dire, selon le mot de Lord Auchinleck, qu'il y était allé. Il ne s'y rendait même pas, comme Boswell, avec le désir de s'instruire ou de « corriger » son imagination : il n'y allait pas avec l'intention d'en revenir meilleur... Il y allait, tout simplement, parce qu'il avait entendu l'appel de l'Italie.

Dès son arrivée à Ostende, c'est à l'Italie qu'il songe : « No other ideas, but such as Trinacria and Naples suggested, haunted me whilst travelling to Ghent ». Aussi ne s'intéresse-t-il guère à la traversée des Pays-Bas : il préfère fermer les yeux et rêver aux paysages méditerranéens qui l'attendent. Une impulsion irrésistible le guidait vers le midi. On sent, à la lecture de cette partie du livre, la hâte que notre auteur éprouve de pénétrer enfin dans ce qu'il appelle « my long-desired Italy »[1].

D'où cet appel de l'Italie tirait-il sa force particulière ? Ne la devait-il pas aux puissances de l'imagination dont l'attrait s'exerçait sur Beckford à travers ce qu'il devinait de la terre classique du Grand Tour ? Dans un passage significatif, Beckford nous conte comment, au cours de son séjour à Naples, la vue du *promontorium Circaeum* éveilla en lui le désir de rencontrer la

1. *Travel-Diaries*, I, 74.

magicienne : « Notwithstanding the risks of the adventure, I wished to have attempted it, and seen, whether she would have allowed me, as night came on, to warm myself by her cedar fire, and hear her captivating song [1]. » C'est ainsi qu'à mainte reprise, dans les *Dreams*, on rencontre de tels moments, où semblent s'esquisser des départs, — de faux départs, — pour l'aventure. L'un d'entre eux, qui se rapporte à son voyage de Venise à Rome, nous intéresse particulièrement.

Le 27 octobre 1780 au soir, Beckford, après avoir quitté Sienne dans la journée, s'arrête pour passer la nuit à Radicofani. L'étape était bien connue des voyageurs étrangers. Thomas Gray, en 1740, n'avait guère apprécié le gîte ; voici comment il le décrit dans une lettre adressée à sa mère :

On the highest part of the mountain is an old fortress, and near it a house built by one of the Grand Dukes for a hunting-seat, but now converted into an inn ; It is the shell of a large fabrick, but such an inside, such chambers, and accommodations, that your cellar is a palace in comparison ; and your cat sups and lies much better than we did ; for, it being a saint's eve, there was nothing but eggs. We devoured our meager fare ; and, after stopping up the windows with the quilts, were obliged to lie upon the straw beds in our clothes [2].

Vingt-cinq ans plus tard, l'auberge ne s'était pas améliorée, du moins si l'on en croit Smollett, qui la trouva « very large, very cold, and uncomfortable » [3]. A ces remarques de bon sens et solidement terre à terre, comparons maintenant l'expérience de Beckford :

[...] we left Sienna in good time, and, after being shaken and tumbled in the worst roads that ever pretended to be made use of, found ourselves beneath the rough mountains round Radicofani, about seven o'clock on a cold and dismal evening. Up we toiled a steep craggy ascent, and reached at length the inn upon its summit. My heart sunk when I entered a vast range of apartments, with high black roofs, once intended for a hunting palace of the Grand Dukes, but now desolate and forlorn. The wind having risen, every door began to shake, and every board substituted for a window to clatter, as if the severe power who dwells on the topmost peak of Radicofani, according to its village mythologists, was about to visit his abode. My only spell to keep him at a distance was kindling an enormous fire, whose charitable gleams cheered my spirits, and gave them a quicker flow. Yet, for some minutes, I never ceased looking, now to the right, now to the left, up at the dark beams, and down the long passages, where the pavement, broken up in several places, and earth newly strewn about, seemed to indicate that something horrid was concealed below. A grim fraternity of cats kept whisking backwards and forwards in these dreary avenues, which I am apt to imagine is the very identical scene of a sabbath of witches at certain

1. *Ibid.*, I, 196 (le passage a été supprimé dans *Italy*, en 1834).
2. Gray to Mrs. Gray, Rome, April 2, 1740 (*Correspondence* of Thomas Gray ed. Toynbee & Whibley, I, 145).
3. Smollett, *op. cit.*, II, 77.

periods. Not venturing to explore them, I fastened my door, pitched my bed opposite the hearth, which glowed with embers, and crept under the coverlids, hardly venturing to go to sleep lest I should be suddenly roused from it by the sudden glare of torches, and be more initiated than I wished into the mysteries of the place. Scarce was I settled, before two or three of the brotherhood just mentioned stalked in at a little opening under the door. I insisted upon their moving off faster than they had entered, suspecting they would soon turn wizards, and was surprised, when midnight came, to hear nothing more than their mewings, doleful enough, and echoed by the hollow walls and arches [1].

Le lendemain, Beckford pouvait bien exhaler sa déception : « I begin to despair of magical adventures, since none happened at Radicofani... » Mais le lecteur n'est pas déçu par le pouvoir évocateur de cette description ; ou, s'il l'est, c'est de voir s'arrêter net le roman à peine ébauché. Car c'est un véritable roman que nous promettait cette page étonnante, — à mi-chemin entre *Northanger Abbay* et *The Mysteries of Udolpho*. De tels passages permettent de penser que l'auteur d'*Azemia* eût pu devenir le maître du roman gothique, s'il eût décidé de s'en donner la peine. Du moins cette page nous montre-t-elle comment l'imagination beckfordienne pouvait transfigurer une expérience que non seulement Smollett, mais encore le poète Gray avaient trouvée — très prosaïquement — « uncomfortable ». On remarque, dans la description des *Dreams* ces mêmes détails que Gray, quarante ans plus tôt, avait déjà notés, mais, ici, ils sont transformés par la magie des mots et par ce sens du mystère et de l'aventure que notre auteur portait en lui [2].

Si le livre de Beckford se donnait pour un document sur l'Italie, ou même simplement sur les beaux-arts en Italie, il serait insuffisant et à peu près inutilisable. Les descriptions de Naples, de Rome, et surtout de Florence, sont très incomplètes ; celles de Bologne presque inexistantes. Mais le livre n'est pas un guide, et le choix opéré par Beckford dans ses souvenirs n'est pas inspiré par le désir d'instruire ou d'informer. Non qu'il écarte systématiquement les aspects qui retiennent en général l'attention des connaisseurs, des amateurs ordinaires, ou même du grand public. Comment ne se serait-il pas intéressé à la peinture, lui qui imaginait Venise à travers Canaletto, les collines euganéennes à travers Zuccarelli, Bolsena à travers Polenburgh, Rome à travers Pira-

1. *Travel-Diaries*, I, 179-180.

2. Remarquons qu'en 1809, Chateaubriand fera passer Eudore par Radicofani (au Livre V des *Martyrs*), mais bien entendu sans mentionner l'auberge dans la note sur cette localité — un détail tel que celui-là étant évidemment contraire à la dignité du genre adopté.

nesi, et toute l'Italie à travers l'Albane, Claude Lorrain [1], — et Cozens, dont l'influence était diffuse dans tout le livre ? il eût été surprenant qu'il négligeât, par parti pris, de visiter les galeries de peinture italiennes. Il n'en fut rien d'ailleurs. Mais la façon dont il s'y intéressa demeure singulière. S'il lui arrive d'être attiré par ces mêmes peintures prisées des connaisseurs, soyons sûrs que cette attirance est due, le plus souvent, à des raisons très différentes. Si la Nuit du Corrège (ou sa copie) lui plaît, à Modène, dans la même collection, il ne goûte pas moins la « Vision de Jacob », de Domenico Feti : « [...] no picture gave me more pleasure than Jacob's vision, by Domenico Feti. I gazed several minutes at the grand confusion of clouds and seraphim descending around the patriarch, and wished for a similar dream » (*ibid.*, I, 133-4). Evidemment, c'est moins la valeur artistique du tableau qui le frappe, que sa puissance évocatrice sur une imagination en quête de *rêves*. — A Florence, deux tableaux seulement retiennent son attention : une peinture de Polenburgh qui représente le séjour des damnés, et le séduit par son *étrangeté* (« the strangest I ever beheld ») (*ibid.*, I, 142) ; et une tête de Méduse, par Léonard de Vinci, dont le caractère horrible le fascine (*ibid.*, I, 141-2)... Le choix *exclusif* de ces deux peintures, parmi, comme il le dit lui-même, « un millier d'autres » nous paraît significatif.

La façon dont Beckford apprécie l'architecture manifeste des tendances analogues. Pour lui, comme pour les connaisseurs contemporains, Palladio est le maître par excellence. « L'élégance » et la « pureté » des lignes constituent son idéal ; le terme « gothique » est employé dans un sens le plus souvent péjoratif. Mais la doctrine classique n'enferme pas Beckford dans des limites rigoureuses. A Venise, par exemple, s'il admire, comme il se doit, l'église de S. Giorgio Maggiore, pour ses « belles proportions » et « l'élégance » de ses sculptures — « truly Grecian » — il ne goûte pas moins la vue du Campanile de St Marc, condamné au XVIII^e^ s. par tous les voyageurs distingués. L'impression générale et le sens de l'atmosphère l'emportent sur les considérations d'ordre purement artistique.

Et pourtant l'antiquité classique elle-même l'attirait en Italie, avec une puissance extraordinaire, qui semble parfois tenir de l'obsession. Mais, là encore, cette attirance n'avait rien de proprement archéologique, rien qui le rapprochât du *dilettante*, du *virtuose*, ou simplement du *connoisseur*. Certes, la vue du Colisée

1. *Travel-Diaries*, I, 80, 123, 189, 50.

éveille l'imagination historique de Beckford (*ibid.*, I, 191) ; et les ruines de Pompeï le transportent dix-sept siècles en arrière, au côté de Pline l'Ancien, voguant vers Herculanum et Stabiae (*ibid.*, I, 224-5). Mais ce qui l'attire en Italie, c'est surtout l'antiquité *grecque* — ou du moins ce qu'il imagine de celle-ci d'après ses lectures. Car non seulement Beckford n'avait jamais été et ne devait jamais aller en Grèce, mais il ne devait même pas visiter la Grande Grèce, comme le fit son contemporain R. P. Knight, et ne connut guère la Sicile qu'à travers les aquarelles de J. R. Cozens, — qui lui-même ne l'avait sans doute pas vue, — d'ailleurs exécutées d'après les originaux de Gore ou de Hackert [1].

A cet hellénisme d'imagination se mêlaient des aspirations confuses à l'âge d'or, dont Beckford devait poursuivre, durant toute son existence, la chimère, et qui attiraient son imagination vers « the haunts of Pan and the good old Sylvanus », et dirigeaient ses regards vers les Collines euganéennes,

> ... once the happiest region of Italy ; where wandering nations enjoyed the simplicity of a pastoral life, long before the arrival of Antenor. In these primeval days deep forests and extensive pastures covered the shores of the Adriatic, and innumerable flocks hung on the brow of the mountains. This golden period ended upon the incursion of the Trojans and Heneti... [2]

Le plus curieux, d'ailleurs, c'est que la nostalgie du retour en Angleterre procède exactement du même désir et se place, elle aussi, sous le signe de l'âge d'or. Vers la fin de son séjour à Rome, le 9 décembre 1780, il aspirait en effet à retrouver ses « native hills and copses » :

> I eagerly anticipate the placid hours we shall pass, perhaps, next summer, on the wild range which belongs to our sylvan deities. In their deep fastnesses, I will hide myself from the world, and never allow its glare to bicker through my foliage. You will follow me, I trust, into retirement, and equally forget the turmoils of mankind. What have we children of the good old Sylvanus to do with the miseries or triumphs of the savages that prowl about London ? Let us forget there exists such a city ; and, when reposing amongst ivy and blossoms of broom, imagine ourselves in the antient dominion of Saturn, and dream that we see him pass along, with his rustic attendants (*ibid.*, I, 231-2).

Ainsi, l'âge d'or avait appelé Beckford en Italie. L'âge d'or le rappelait à Fonthill.

1. Voir, à ce sujet C. F. Bell & Thomas Girtin, " The Drawings and Sketches of John Robert Cozens ", *Walpole Society*, XXIII, Oxford, 1935.
2. *Travel-Diaries*, I, 85.

*
* *

Il est certain que Beckford ne fut pas insensible aux cérémonies du culte italien. La grand'messe entendue par lui, le 9 septembre, à Saint-Antoine de Padoue, suffirait à en offrir la preuve : « [...] the plaintive tones of the voices and instruments, so consonant with my own feelings, melted me into tears, and gave me, no doubt, the exterior of exalted piety » [1]. Au cours de son second voyage, deux ans plus tard, Beckford revint à Padoue et rendit de nouveau visite à l'église de son saint favori. Les impressions décrites alors par lui dans une lettre à Henley sont tout-à-fait semblables ; et la conclusion nous intéresse particulièrement : « The confusion of Lights, of votive tablets, of steps, of Candelabra and pillars form altogether an Appearance not unlike those wildly magnificent fabrics I sometimes visit in my Dreams » (Padua, June 13, 1782). Et le même jour, il écrivait à Lady Hamilton :

I pass hour after hour on the cool marble steps of St. Anthony's Shrine. The musick of the Choir throws me into delightful reveries and with eyes half closed I see white figures moving about with censers, and lamps that twinkle in the dark recesses of the Aisles.

Quel pouvait bien être le thème de ces « delightful reveries » ou de ces « dreams » que provoquait en lui la cérémonie religieuse ? Jamais Beckford ne s'est expliqué à ce sujet par écrit. Peut-être ses rêves — comme la plupart des rêves — ne laissaient-ils après eux que des impressions, fortes sans doute, mais indécises et fuyantes, bientôt emportées n'importe où ... Essayons pourtant d'imaginer quelle pouvait en être la substance.

L'idée la plus approchante que nous en ayons — bien que fort lointaine encore — nous est peut-être donnée par la rêverie à laquelle Beckford se livre, le 30 octobre 1780, dans la Basilique de Saint-Pierre. La veille, à peine arrivé à Rome, le voyageur, malgré l'heure tardive, avait couru vers le sanctuaire :

Several hundred lamps twinkled round the high altar, quite lost in the immensity of the pile. No other light disturbed my reveries but the dying glow still visible through the western windows. Imagine how I felt upon finding myself alone in this vast temple at so late an hour ; and think whether I had not revelations.

De ces révélations, non plus que des « rêveries » de Padoue, nous ne saurons rien. Mais le lendemain, à peine le petit déjeuner

1. *Travel-Diaries*, I, 125.

expédié, Beckford se précipite de nouveau vers Saint-Pierre, qui, nous dit-il, « even exceeded the height of my expectations ». Ici se place une des pages les plus étonnantes, sans doute, qui ait jamais été écrite par un voyageur à Rome. Ecoutons donc Beckford exprimer son enthousiasme pour la Basilique sainte :

I wished his Holiness would allow me to erect a little tabernacle under the dome, I should desire no other prospect during the winter; no other sky than the vast arches glowing with golden ornaments, so lofty as to lose all glitter or gaudiness. But I cannot say I should be perfectly contented, unless I could obtain another tabernacle for you. Thus established, we would take our evening walks on the field of marble ; for is not the pavement vast enough for the extravagance of the appellation ? Sometimes, instead of climbing a mountain, we should ascend the cupola, and look down on our little encampment below. At night I should wish for a constellation of lamps dispersed about in clusters, and so contrived as to diffuse a mild equal light for us to read or draw by. Music should not be wanting : one day, to breathe in the subterraneous chapels, at another, to mount high in the dome. The doors should be closed, and not a mortal admitted. No priests, no cardinals : God forbid ! We would have all the space to ourselves, and to such creatures too as resemble us. The windows I should shade with transparent curtains of yellow silk, to admit the glow of perpetual summer. Lanterns, as many as you please, of all forms and sizes ; they would remind us of China, and, depending from the roofs of the palace, bring before us that of the emperor Ki, which was twice as large as St. Peter's (if we may credit the grand annals) and lighted alone by tapers ; for his imperial majesty, being tired of the sun, would absolutely have a new firmament of his own creation, and an artificial day. Was it not a rare fantastic idea ? For my part, I should like of all things to immure myself, after his example, with those I love ; forget the divisions of time, have a moon at command, and a theatrical sun to rise and set, at pleasure [1].

La réponse à la question posée par Beckford n'est pas douteuse : It *was* a rare fantastic idea...

Deux hommes coexistaient en Beckford. L'un, « l'enfant de la nature », n'aspirait qu'à courir les bois, se baigner dans les eaux courantes, escalader les rochers, faire trente ou quarante milles à cheval, et semblait n'avoir été mis au monde que pour un idéal de vie libre et au grand air. L'autre subissait la nostalgie de la claustration, des effets scéniques, et semblait goûter seulement la poésie, toute moderne, de l'*artificiel*... Cette dualité persistante — de l'enfance à la vieillesse et à la mort — qui fit de Beckford, selon nous, l'un des premiers parmi les hommes déchirés [2], cette dualité se manifeste déjà dans les *Dreams*, où les beautés de la nature alternent avec les charmes de l'artifice, et où les pompes du catholicisme se marient étrangement à cette nostalgie du paga-

1. *Travel-Diaries*, I, 187-8.

2. " There is in Beckford a natural dichotomy, the cause of which is difficult to discover. Partly it is inherent ; but partly it comes from the age he was born in. He is the creature of a transition period ". [Guy Chapman] " Beckford the Caliph ", in *Times Literary Supplement*, May 6, 1944 ; p. 222.

nisme que nous avons remarquée précédemment chez lui. Nous disons bien « les pompes du catholicisme », et non le catholicisme lui-même. Car ce qui attire Beckford, dans la religion romaine, c'est essentiellement l'appel à l'imagination, aux sens et à la sensibilité. C'est donc un certain aspect du catholicisme qui le charme.

C'est aussi un paganisme bien spécial, dont il éprouve la nostalgie. Si on a la curiosité de rechercher quelles sont les divinités païennes dont le nom est le plus fréquemment mentionné dans les *Dreams*, on s'aperçoit que certaines d'entre elles ont la préférence de Beckford.

Proserpine d'abord. C'est dans les « prairies d'Enna » (où elle fut enlevée par Pluton) que notre voyageur espère « oublier ses chagrins ». A Proserpine, Beckford associe Hécate, et parle plusieurs fois de sacrifices aux Mânes. Aux divinités infernales et aux ombres des morts, il associe également Cérès, qui lui confie l'histoire de ses malheurs, Minerve et Cybèle, « la mère des dieux ». En présence de ces deux dernières, nous dit-il, « I bowed low to the awful powers... » [1] (Signalons, en passant, que tous les passages auxquels nous venons de faire allusion, ainsi que la plupart de ceux qui vont être mentionnés dans les lignes qui suivent, devaient être supprimés par Beckford en 1834 ; c'est en vain qu'on les chercherait dans *Italy*). Ainsi les déesses mères, ou plutôt, comme on l'a dit, « la grande déesse polyvalente », à la fois Minerve, Proserpine, Cérès, Cybèle, a hanté l'imagination de Beckford, comme elle devait, un demi-siècle plus tard, hanter celle de Gérard de Nerval [2]. Si le nom d'Isis paraît manquer ici, qu'on se rassure. On verra la place qui lui revient un peu plus loin.

Aux approches de Terracine, Beckford ne peut s'empêcher, nous dit-il, de « composer des charmes », « [...] to dispel the enchantments of Circe » [3]. Et là, pendant tout le jour, la magicienne occupe son imagination en des rêveries qui rappellent étonnamment certains passages initiatiques de la *Vision* [4]. Deux jours après cette évocation, Beckford aperçoit enfin le « Pausilippe et la mer d'Italie » ; et, le 6 novembre, il contemple « les rameaux du laurier de Vigile » et la célèbre grotte : « 'Twas here the mysterious race I have just mentioned [= *the Cimmerians*], performed

1. *Travel-Diaries*, I, 5, 29, 31, 139, 184, 204-5, etc.
2. Jean Richer, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*. Paris, 1947 ; p. 127.
3. *Travel-Diaries*, I, 195. (Supprimé en 1834).
4. On comparera le passage des *Travel-Diaries* (I, 196), supprimé en 1834, et l'exhortation de Moisasour à Nouronihar, *The Vision. Liber Veritatis*. By William Beckford of Fonthill. Ed. Guy Chapman, London & New York, 1930 ; p. 15.

their infernal rites ; and it was this excavation perhaps which led to their abode ». Pourtant, Beckford ne s'enfonce pas dans l'ombre de la caverne et préfère suivre le sentier qui mène à la tombe du poète, nichée sous la mousse et la végétation, et déposer quelques nourritures « as a sort of offering to the invisible guardians of the place ». Mais bientôt, dépassant le « Pausilippe altier », Beckford ne résiste pas au désir de suivre les traces de la Sibylle et de gagner le Cap Misène, abandonnant bientôt les lieux cultivés :

Here were no paths, no inclosures ; a primeval rudeness characterized the whole scene.

Juvat arva videre
Non rastris, hominum non ulli obnoxia curae [1].

De tous ces passages, et de bien d'autres, il ressort que, chez Beckford, le charme de l'antiquité, s'associe et se mélange à l'occultisme, à la magie, au culte des déesses mères et des divinités infernales — et au retour des temps anciens. *Juvat arva videre...* Si l'écho du rêve nostalgique de Virgile retentit dans les *Dreams*, on y perçoit aussi l'annonce du cri futur :

Ils reviendront, ces Dieux que tu pleures toujours !
Le temps va ramener l'ordre des anciens jours... [2]

Une page des *Dreams* (supprimée, elle aussi, en 1834) éclaire d'un jour intéressant la pensée, les croyances et les intentions de Beckford lorsqu'il s'était mis en route pour l'Italie. Il y évoque les longues heures de bonheur passées à rêver dans la campagne de Fonthill :

It was then I first grew so fond of dreaming ; and no wonder, since I have frequently imagined, that Ceres did not disdain to inspire my slumbers [...] At midday, when all was still, and a warm haze seemed to repose on the face of the landscape, I have often fancied this celestial voice bewailing Proserpine, in the most pathetic accents. From these sacred moments, I resolved to offer sacrifice in the fields of Enna ; to explore their fragrant recesses, and experience whether the Divinity would not manifest herself to me in her favorite domain. *It was this vow, which tempted me from my native valleys* [3].

Comment Beckford exécute-t-il ce vœu qui formait, nous dit-il, le but principal *(my principal aim)* de son voyage ? Voici notre pélerin païen en vue de la ville sainte, le 29 octobre 1780 :

Every step we advanced the scene extended, till, winding suddenly round the hill, all Rome opened to our view. A spring flowed opportunely into a marble cistern close by the way ; two cypresses and a pine waved over it. I

1. *Travel-Diaries*, I, 203-9. De nombreux passages ont été supprimés en 1834, y compris la citation latine, tirée des *Géorgiques*, Livre II, 438-9.
2. Gérard de Nerval : « Delfica », dans l'*Artiste*, 28 déc. 1845 ; datée : *Tivoli, 1843*.
3. *Travel-Diaries*, I, 31 (Supprimé en 1834). Souligné par nous.

leaped out, poured water upon my hands, and then, lifting them up to the sylvan Genii of the place, implored their protection. I wished to have run wild in the fresh fields and copses above the Vatican, there to have remained, till fauns might peep out of their concealments, and satyrs begin to touch their flutes in the twilight ; for the place looks still so wonderous classical, that I could never persuade myself, either Constantine, Attila, or the Popes themselves, have chased them all away. I think I should have found some out, who would have fed me with milk and chesnuts, have sung me a Latian ditty, and mourned the woeful changes which have taken place, since their sacred groves were felled, and Faunus ceased to be oracular. Who can tell but they would have given me some mystic skin to sleep on, that I might have looked into futurity ? [1]

Jusqu'ici ce passage ne présente rien de très surprenant. On y remarque seulement, de la part de Beckford, ce qu'on pourrait appeler un paganisme conséquent. Mais, aussitôt, notre auteur ajoute :

You can imagine how I enjoyed my beloved tint, my favourite hour, surrounded by such objects. You can fancy me ascending Monte Cavallo, leaning against the pedestal which supports Bucephalus ; then, spite of time and distance, *hurrying to St. Peter's in performance of my vow* [2].

Or, si l'on se rappelle en quoi consistait ce vœu, — « éprouver si la Divinité [= *Cérès-Proserpine*] se manifesterait à lui dans son domaine préféré », — on peut à bon droit s'étonner que Beckford espère entrer en communication avec la grande déesse païenne en la basilique chrétienne de Saint-Pierre, celle-ci étant considérée comme faisant partie de « son domaine préféré ».

Que tel fût bien le sens de son vœu, c'est ce que confirme la suite de ce passage. Beckford, nous l'avons vu plus haut, pénètre dans la Basilique, et, dans l'ombre du crépuscule, se livre à ses rêveries : « Imagine how I felt upon finding myself alone in this vast temple at so late an hour ; *and think whether I had not revelations* » [3]. On est en droit de se demander de quel nom cette religion singulière doit s'appeler ?

S'agit-il d'un « néo-paganisme » à la Quintus Aucler ? Ou bien ce néo-paganisme n'est-il pas très voisin du « christianisme ésotérique » dont, nous dit-on, Gérard de Nerval s'approcha [4] ? Les deux tendances, comme Nerval précisément devait le signaler lui-même, n'étaient pas incompatibles. Selon le poète, la doctrine de Quintus Aucler n'était pas « la manifestation isolée d'un esprit exalté qui cherchait sa foi à travers les ténèbres » : « Ceux qu'on appelait alors les théosophes n'étaient pas éloignés d'une sem-

1. *Ibid.*, I, 185-6 (A partir des mots " A spring flowed ", tout le passage a été supprimé en 1834).
2. *Ibid.*, I, 186. Souligné par nous.
3. *Ibid.*, I, 187. Souligné par nous.
4. Jean Richer, *op. cit.*, p. 126.

blable formule. — Les Martinistes, les Philalètes, les Illuminés et beaucoup d'affiliés aux sociétés maçonniques professaient une philosophie analogue, dont les définitions et les pratiques ne variaient que par les noms »[1]. Compte tenu de la simplification un peu excessive de cette formule, il n'est pas douteux qu'en cette fin du XVIII^e siècle, il y eut une sorte de fonds commun, — auquel Beckford d'abord et Nerval ensuite semblent bien, par une voie ou par une autre, avoir abondamment puisé[2]. En tout cas, le mélange de paganisme et de christianisme que nous remarquons chez Beckford devait également se retrouver chez Nerval, qui écrivait ce qui suit, à propos d'Isis : « Il me semblait que la déesse m'apparaissait, me disant : « Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée »[3]. On connaît le récit d'une visite à Pompeï qui servit à Gérard de Nerval de prétexte pour évoquer les mystères d'Isis et rendre hommage à la grande déesse[4]. Or il est frappant que, dans le récit de sa visite à Pompeï, Beckford ait fait une place particulièrement importante au temple d'Isis. Non content de décrire en détail l'édifice, notre voyageur s'est plu à disserter longuement sur le culte rendu à la déesse. On se rappelle comment il s'était imaginé accompagnant Pline l'Ancien au moment de la célèbre éruption du Vésuve, et contemplant ainsi le terrible spectacle. La description se termine par une évocation longue et détaillée des mystères (supprimée, comme tout le récit de sa visite à Pompeï, en 1834), jusqu'au moment où la rêverie de Beckford est interrompue par l'appel d'un de ses compagnons. Mais n'est-il pas frappant que Beckford fût porté par elle comme bientôt Mozart, comme plus tard Nerval — vers la grande déesse des initiés ? Et l'on ne peut se défendre de penser que peut-être Beckford — comme Mozart et Nerval encore —

1. Gérard de Nerval, « Quintus Aucler », *Les Illuminés*, dans *Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, éd. A. Béguin et J. Richer, 1956 ; II, 1210.

2. A ce fonds commun s'ajoutaient parfois encore des croyances astrologiques : « Si l'on avait cru aux influences des planètes — signalées encore par les noms et par les attributs des dieux antiques, même pendant le règne du christianisme, — il était naturel qu'à défaut de religion positive, on retournât à leur culte » (*Ibid.*). Ce culte, en tout cas, semble bien avoir été pratiqué par Beckford si l'on en juge par les réflexions auxquelles il se livre en regardant se dresser dans la nuit la forme imposante de la cathédrale d'Anvers : " The sky being perfectly clear, several stars twinkled through the mosaic of the spire, and added not a little to its enchanted effect. I longed to ascend it that instant, to stretch myself out upon its very summit, and calculate, from so sublime an elevation, the influence of the planets ". (*Travel-Diaries*, I, 10). Ici on évoque involontairement Fabrice chez l'abbé Blanès et le clocher de Grianta...

3. Gérard de Nerval, *Aurélia* (*Œuvres*, éd. A. Béguin et J. Richer, I, 403).

4. « Le Temple d'Isis, souvenirs de Pompei » (*La Phalange*, 1845) fut publié de nouveau en 1847, dans l'*Artiste*, sous le titre « L'Iseum, Souvenirs de Pompeï ».

participa, sous une forme ou sous une autre, à quelque mystérieuse initiation [1].

Voyager pour rêver. — « Le Rêve est une seconde vie », a écrit Gérard de Nerval [2]. Il est hors de doute que Beckford, d'un bout à l'autre de son existence, vécut cette seconde vie, — mais en secret. Pourtant jamais il n'avait été si près de lever le voile qui abritait son rêve qu'un moment où il écrivit les *Dreams*. Mais sa famille, nous l'avons vu, prit peur, à la seule idée que ce voile risquât d'être levé. Et Beckford, en 1834, durement instruit par l'expérience, par un demi-siècle d'ostracisme dans un monde hostile et brutal, savait à quel danger il s'exposait, à prétendre en soulever seulement un coin. D'où les multiples suppressions et altérations qui furent à l'origine du livre intitulé *Italy*.

Dans les *Dreams*, en vérité, le rêve n'est pas séparé de la vie ; il ne forme pas une seconde vie, on ne peut même pas dire qu'il s'épanche, comme chez Nerval, dans la vie réelle. Il forme, pour ainsi dire, la trame de la *vie véritable*. Il est le sel de la vie, — sans lequel celle-ci ne vaudrait pas la peine d'être vécue. Aussi, dans les *Dreams*, les impressions réellement perçues n'ont-elles d'autre rôle que de créer une atmosphère favorable au rêve. « Je m'arrêtai dix jours à Rome », devait écrire Gérard de Nerval. « Le dôme de Saint-Pierre, le Vatican, le Colisée m'apparurent ainsi qu'un rêve » [3]. L'expérience de Beckford était vraiment très comparable. Mais c'était l'Italie toute entière qui lui était apparue « ainsi qu'un rêve ».

Aussi les *Dreams* sont-ils, en un sens, un ouvrage décevant — à la manière d'un rêve — pour le goût du lecteur précis, qui voudrait fixer ces visions incertaines et ces paysages fugitifs, plus évoqués que dépeints. Efforts invariablement éludés et vains. Ici l'imagination cherche à s'exprimer pure, imparfaite et subtile,

1. Dans le roman *Agathonia*, on retrouve ce mélange de paganisme et du christianisme, incarné ici par l'un des principaux personnages, le médecin rhodien Telephus. *Agathonia*, publié anonymement en 1844 fut sans doute le résultat d'une collaboration entre Beckford et la romancière Catherine Gore. En effet, le 25 mai 1844, John Forster écrivait à Bulwer Lytton : " *Agathonia* — you know why the lady is avowing herself ? She cannot help it. The story has been found among Beckford's papers. He put the incidents together and wrote all notes and from his MS. she re-composed the story " (G. Chapman, *A Bibliography of William Beckford*, p. 89, Addendum). Il semble que, dès la même année, Edgar Allan Poe fût au courant de cette collaboration. Dans un conte intitulé *Thou art the man* (publié en novembre 1844 dans *Godey's Lady's Book*), il dépeint ainsi Mrs. Gore : " [...] a lady who quotes all tongues from the Chaldean to Chickasaw, and is helped to her learning, ‚as needed', upon a systematic plan, by Mr. Beckford [...] ". Personnellement nous inclinons à croire que la part de Beckford dans *Agathonia* est considérable, — les autres œuvres de Mrs. Gore étant d'un genre très différent.

2. Gérard de Nerval, *Aurélia*, *Œuvres*, éd. A. Béguin et J. Richer, I, 363.

3. Gérard de Nerval, *Octavie*, *Ibid.*, I, 309.

sans se fausser en une réalité toujours étrangère un peu, et sans le secours de la mémoire :

Shall I tell you my dreams ? — To give an account of my time, is doing, I assure you, but little better. Never did there exist a more ideal being. A frequent mist hovers before my eyes, and, through its medium, I see objects so faint and hazy, that both their colours and forms are apt to delude me [1].

Ainsi débute ce livre extraordinaire, où l'indécision des contours n'affaiblit pas le sentiment, fort capable de se passer de tout objet distinctement perçu. Ne cherchons point dans les *Dreams* un guide complet, méthodique, ou simplement précis. Ecoutons plutôt la poétique et, au fond, si raisonnable résolution de l'auteur : « The thought alone of so much to look at, is quite distracting, and makes me resolve to view nothing at all in a scientific way, but straggle and wander about, just as the spirit chuses » [2]. N'applique-t-il pas par avance le conseil que Stendhal adressera à qui voudra connaître Rome : « [...] courir chaque matin après le genre de beauté auquel on se trouve sensible en se levant » [3] ?

Si la fantaisie lui en prend, Beckford, au lieu de vous guider vers un monument classique ou célèbre, vous transportera avec lui dans une petite île boisée, au large de Venise, où vous pourrez écouter à loisir la chanson du vent dans les arbres. Ou bien, s'il vous propose de visiter un lieu renommé, comme le Campo Santo de Pise, ce sera surtout pour donner libre cours à de vagues rêveries, suscitées par l'exotisme du décor [4]. Mais les rêveries naîtront parfois d'une façon encore plus imprévue, — à la vue d'une fontaine tarie, ou au parfum d'une fleur oubliée. Ce ne sont pas les moins captivantes de toutes. Un après-midi de septembre, Beckford s'ennuie à Mantoue ; il ne se décide à sortir qu'assez tard, pour visiter un ancien palais. Les fresques, à demi délabrées, l'enchantent. Mais il se fait tard, et le jour diminue :

When it was too late to examine the paintings any longer, I walked into a sort of court, or rather garden, which had been decorated with fountains and antique statues. Their fragments still remain amongst weeds and beds of flowers, for every corner of the place is smothered with vegetation. Here nettles grow thick and rampant ; there, tuberoses and jessamine climb around mounds of ruins, which during the elegant reign of the Gonzagas led to grottoes and subterraneous apartments, concealed from vulgar eyes, and sacred to the most refined enjoyments. I gathered a tuberose that sprung from a shell of white marble, once trickling with water, now, half-filled with mould ;

1. *Travel-Diaries*, I, 1.
2. *Ibid.*, I, 190. Passage supprimé en 1834.
3. Stendhal, *Promenades dans Rome*, 3 août 1827 ; éd. J. J. Pauvert, p. 15.
4. *Travel-Diaries*, I, 85-86, 156.

and carrying it home, shut myself up for the rest of the night, inhaled its perfume, and fell a-dreaming [1].

Le morceau ne va pas plus loin. Beckford s'arrête juste à temps pour laisser au lecteur le soin d'imaginer la suite, s'il le désire, libre de s'abandonner, lui aussi, à son propre rêve...

Parfois, au contraire, lorsqu'il s'agit d'un site comme celui de Vallombreuse, il nous emmènera, le 23 octobre 1780, et nous guidera dans tous les détours de son approche, car ceux-ci contribuent à la beauté de l'excursion :

At last, after ascending a tedious while, we began to feel the wind blow sharply from the peaks of the mountains, and to hear the murmur of the forests of pine. [...] we threw ourselves boldly into the grove. It presented one of those confusions of tall straight stems I am so fond of, and exhaled a fresh aromatic odour that revived my spirits. The cold to be sure was piercing; but setting that at defiance, we galloped on, and entered a vast amphitheatre of lawns and meadows surrounded by thick woods beautifully green [...] Showers of leaves blew full in our faces as we rode towards the convent, placed at an extremity of the vale and sheltered by firs and chesnuts towering one above another [...] The dry leaves chased each other down the steeps on the edge of the torrents with hollow rustlings, whilst the solemn wave of the forests above exactly answered the idea I had formed of Valombrosa,

where th'Etrurian shades
High overarch't imbowr.

[...]I listened to distant murmurings in the plain, saw wreaths of smoke rising from the cottages, and viewed a vast tract of barren country, which evening rendered still more desolate, bounded by the high mountain of Radicofani. Then, turning round, I beheld the whole extent of rock and forest, the groves of beech, and wilds above the convent, glowing with fiery red, for the sun, making a last effort to pierce the vapours, produced this effect; which was the more striking, as the sky was gloomy, and the rest of the prospect of a melancoly blue. Returning slowly homeward, I marked the warm glow deserting the eminences, and heard the bell toll sullenly to vespers. The young boys of the seminary were moving in a body to their dark enclosure, all dressed in black. Many of them looked pale and wan. I wished to ask them whether the solitude of Valombrosa suited their age and vivacity; but a tall spectre of a priest drove them along like a herd, and presently, the gates opening. I saw them no more. A sadness, I could scarcely account for, came over me (*Ibid.*, I, 171-5).

Parfois une atmosphère singulière s'établit, où réel et surréel alternant, se mélangent ou se juxtaposent de la façon la plus surprenante, par exemple au cours du voyage de Bologne à Florence à travers les montagnes de l'Apennin :

It was growing dusky apace, and wreaths of smoke began to ascend from the mysterious depths of the valleys [...] I looked around, the carriage was out of sight; but hearing the neighing of horses at a distance, I soon came up with them, and mounted another rapid ascent, from whence an extensive tract of cliff and forest land was discernible. The rocks here formed a spacious

1. *Ibid.*, I, 131. A partir de " I gathered a tuberose ", la fin du passage est supprimée en 1834.

terrace, along which I continued surveying the distant groves, and marking the solemn approach of night. The sky was hung with storms, and a pale moon seemed to advance with difficulty amongst broken and tempestuous clouds. It was an hour to reap plants with brazen sickles, and to meditate upon revenge. A chill wind blew from the highest peak of the Apennines, inspiring evil, and made a dismal rustle amongst the woods of chesnut that hung on the mountain's side, through which we were forced to pass. I never heard such fatal murmurs, nor felt myself so gloomily disposed. I walked out of the sound of the carriage, where the glimmering moonlight prevailed, and began interpreting the language of the leaves, not greatly to my own advantage or that of any being in the universe. I was no prophet of good, but full of melancholy bodings, and something that bordered on despair. Had I but commanded an oracle, as ancient visionaries were wont, I should have thrown whole nations into dismay. How long I continued in this strange temper I cannot pretend to say, but believe it was midnight before we emerged from the oracular forest, and saw faintly before us the huts of Lognone, where we were to sleep. This blessed hamlet is suspended on the brow of a bleak mountain, and every gust that stirs, shakes the whole village of its foundations. At our approach two hags stalked forth with lanterns and invited us with a grin, which I shall always remember, to a dish of mustard and crows' gizzards, a dish I was more than half afraid of tasting, lest it should change me to some bird of darkness, condemned to mope eternally on the black rafters of the cottage. After repeated supplications we procured a few eggs, and some faggots to make a fire. Its blaze gave me courage to hear the hollow blasts that whistled in the crevices ; and pitching my bed in a warm corner I soon fell asleep, and forgot all my cares and inquietudes [1].

Une rare harmonie entre la nature extérieure et l'état d'âme du voyageur, un accord exceptionnel entre les éléments tumultueux du paysage et la sensibilité vibrante, tourmentée, sibylline de l'homme, font d'un morceau comme celui-là l'un des plus purs échantillons de la littérature romantique.

Ici, trois éléments se combinent : l'homme, la nature qui l'environne, le surréel qu'il y perçoit. Et cette triple combinaison est précisément un aspect essentiel des *Dreams*. Voyez plutôt Beckford dans l'amphithéâtre de Vérone :

Throwing myself upon the grass in the middle of the arena, I enjoyed the freedom of my situation, and pursued the last tracks of light, as they faded behind the solitary arches, which rise above the rest. Red and fatal were the tints of the western sky ; the wind blew chill and hollow, and something more than common seemed to issue from the withering herbage on the walls (*ibid.*, I, 128-9).

Ici le surréel s'exprime dans cette notation vague : *something more than common*... Mais toujours les ruines lui sont chères, par ce mariage qu'elles réalisent entre l'œuvre de l'homme et celle de la nature, et que nous retrouvons plus d'une fois à Rome — au Colisée par exemple :

1. *Ibid.*, I, 136-7. Le passage qui va depuis " The rocks " jusqu'à " upon revenge " été supprimé en 1834, ainsi que la dernière phrase, depuis " Its blaze " jusqu'à la fin.

I passed on [...] to a dark arcade, overgrown with ilex. In the openings which time and violence have made, a distant grove of cypresses discover themselves, springing from heaps of mouldering ruins, relieved by a clear transparent sky, strewed with a few red clouds. This was the sort of prospect I desired [...] [1].

Près d'un demi siècle plus tard, Stendhal écrira, à propos du Colisée : « Ce qui m'en touche le plus, c'est ce ciel d'un bleu si pur que l'on aperçoit à travers les fenêtres du haut de l'édifice vers le nord » [2]. Mais le récit de Beckford se poursuit, et, chez notre voyageur, le pressentiment stendhalien cède la place à l'annonce de Chateaubriand : « This was the sort of prospect I desired and I sat down on a shattered frieze to enjoy it. Many stories of antient Rome thronged into my mind as I mused ; triumphal scenes, but tempered by sadness, and the awful thoughts of their being all passed away » [3]. Ainsi les attitudes et les pensées ressemblent à celles qu'illustrera plus tard l'auteur de l'*Itinéraire*, tandis que la façon de regarder les choses et les hommes est, comme nous venons de le dire, déjà stendhalienne, et que la façon de rêver fait pressentir Gérard de Nerval.

Ce n'est point par hasard que se trouvent réunis les noms de ces trois écrivains qui furent les grands amants romantiques de l'Italie, et qui tous eurent Beckford, en quelque façon, pour précurseur. Nulle nature mieux que la sienne n'était prédisposée à aimer et sentir cette terre ; car il possédait au plus haut degré précisément « cette sensibilité passionnée faute de laquelle », disait Stendhal, « on est indigne de voir l'Italie » [4]. Il est bien arrivé à Gray, ou à Boswell, de rêver ; et Chateaubriand rêvera beaucoup au cours de ses voyages. Mais, en 1780, Beckford diffère de tous ses devanciers et de ses contemporains, en ce sens qu'il n'est pas seulement, comme eux, un voyageur qui rêve, mais un homme qui voyage pour rêver, — dont le voyage a pour but avoué et exclusif : le rêve. C'est par là qu'il est, notamment, un précurseur direct de Stendhal et de Nerval, comme de tous les grands romantiques du voyage.

Beckford ne leur cède en rien par la valeur de l'œuvre qu'il a créée ou, plus exactement, rêvée. Tour à tour étincelante et enjouée comme un *Divertimento* de Mozart, discrètement teintée d'une inquiétude légère comme la *Trente-troisième Symphonie* en si bémol majeur, associant, comme la *Flûte enchantée* le décor de

1. *Ibid.*, I, 191 (Passage supprimé en 1834).
2. Stendhal, *op. cit.*, p. 21.
3. *Travel-Diaries*, I, 191 (Supprimé en 1834).
4. Stendhal, *op. cit.*, p. 35.

l'ésotérisme avec l'esprit des lumières, laissant deviner le tragique du destin comme *Don Giovanni* : telle est cette œuvre fascinante que l'on voudrait appeler la *Symphonie italienne* de Beckford. Si l'on préfère un terme de comparaison plus strictement littéraire, nous l'emprunterons à un très grand critique anglais, qui a dit justement de Beckford, à propos d'*Italy* : « [...] though he appears [...] with all the airiness of a Juan, he has a thread of the blackest of Harold in his texture [...] He is a poet, and a great one too, though we know not that he ever wrote a line of verse. » [1] Si cette dernière phrase de John Gibson Lockhart est vraie, alors les *Dreams* (dont il ne connaissait pas le texte original) sont l'une des œuvres les plus poétiques, les plus admirables, en ses aspects changeants, l'une des fleurs les plus délicates que le romantisme ait jamais produites dans aucun pays.

André Parreaux.

1. [J. G. Lockhart], " Italy ; with Sketches of Spain and Portugal ", *The Quarterly Review*, vol. LI, n° CII, June 1834 ; p. 429.

PRÉROMANTIQUES, ROUSSEAUISTES ET SHAKESPEARIENS

(1770-1778)

Malgré les nombreuses pages de critique qui ont été consacrées à Pierre Le Tourneur, depuis Albert Lacroix jusqu'à Paul Van Tieghem [1], c'est-à-dire pendant un siècle, il faut avouer que sa biographie comme sa monumentale traduction de Shakespeare restent bien mal connues. Mary Gertrude Cushing, auteur d'une thèse de Columbia sur cet « intermédiaire » [2], a fait le plus inutile des travaux, qu'il eût mieux valu condamner aux limbes des exemplaires dactylographiés : tout ce qu'elle sait de la vie du traducteur, elle l'emprunta à la notice anonyme placée en tête d'un recueil posthume de mélanges de Le Tourneur, *Le Jardin Anglois* [3] ; encore attribue-t-elle cette notice au dessinateur du portrait... Il serait pourtant bien étonnant que celui qui fut de 1771 à 1775 censeur royal et secrétaire général de la Librairie n'eût pas laissé d'intéressantes traces dans les archives. Les

1. Albert Lacroix, *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours* (Bruxelles, Impr. de Th. Lesigne, 1856) ; — J.-J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien Régime* (Paris, Armand Colin, 1898) ; — Thomas R. Lounsbury, *Shakespeare and Voltaire* (London, David Nutt, 1902) ; — F. Baldensperger, « Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France », *Études d'histoire littéraire*, 2e série (Paris, Hachette, 1910), pp. 155-216 ; — Paul Van Tieghem, *Ossian en France* (Thèse, Paris, 1917), pp. 306-307 ; — C. M. Haines, *Shakespeare in France. Criticism : Voltaire to Victor Hugo* (London, Published for the Shakespeare Association by Humphrey Milford, 1925 ; t. II du « Shakespeare Survey ») ; — Margaret Gilman, *Othello in French* (Paris, Champion, 1925 ; t. XXI de la Bibl. de la *RLC*) ; — F. C. Green, *Minuet. A Critical Survey of French and English Literary Ideas in the Eighteenth Century* (London, Dent, 1935) ; — Paul Van Tieghem, *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, t. III, *La Découverte de Shakespeare sur le continent* (Paris, SFELT, [1947]). — Voir aussi les pp. 568-570 de la *Bibliography of Comparative Literature* de Baldensperger et Friederich.

2. *Pierre Le Tourneur*, New York, 1908

3. *Le Jardin Anglois, ou Variétés, tant originales que traduites, par feu M. le Tourneur ; précédées d'une Notice sur sa Vie et ses Ouvrages, avec son Portrait, dessiné d'après nature par M. Pujos*, 2 vol., Londres et Paris, 1788. — Sur André Pujos, mort la même année que Le Tourneur (1788), voir notice et bibliographie dans l'*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* de Thieme et Becker.

vingt volumes de la traduction ont découragé les chercheurs, à l'exception d'Alexandre Beljame [1], et l'examen de sa valeur repose seulement sur quelques sondages.

Quant aux collaborateurs de Le Tourneur pour les deux premiers volumes, Fontaine-Malherbe et le comte de Catuelan, on ne signale sur eux aucune étude. Quérard a accordé quelques lignes au premier, de qui on peut lire à la Bibliothèque Nationale une tragédie historique et un drame, entre autres. Mais Catuelan n'a livré aucun de ses secrets : à peine voit-on à mentionner, parmi les souscripteurs, un marquis de Catuelan, président à mortier au parlement de Rennes, qui doit être de ses parents, s'il n'est même son père. Le Tourneur étant né à Valognes en 1737, Fontaine-Malherbe, dans le diocèse de Coutances, vers 1740, — Catuelan étant sans doute Breton, la conspiration [2] shakespearienne se trouve ainsi nouée par des provinciaux de l'Ouest, donc par des hommes qui, naturellement, sont moins inféodés au goût parisien. Et ces conspirateurs en rejoignent d'autres, groupés autour du Genevois Rousseau.

Il se constitue, en effet, vers 1770, un parti littéraire, le parti préromantique, dont le chef est Jean-Jacques (un chef malgré lui) : admirateurs de Young et de Shakespeare, des jardins anglais et des forêts « romantiques », ces écrivains tiennent pour le « génie » contre le goût, ils exaltent l'imagination et la sensibilité aux dépens de la raison et des règles. Pour eux, la jeune cour du Dauphin et de Marie-Antoinette [3], tous ceux que travaille un besoin de renouveau, espoir qui brillera de son plus vif éclat pendant les deux premières années du règne de Louis XVI [4]. Leurs adversaires se recrutent dans la vieille cour et autour de Voltaire.

Nous voudrions montrer ici que la confrontation Voltaire-Rousseau, — qui est au fond celle de deux aspects de l'esprit français, tournés l'un vers le passé, l'autre vers l'avenir, — ne prend son vrai sens, de 1770 à 1778, que si on ne la sépare pas de

1. Dont l'exemplaire annoté est conservé à la Bibliothèque de la Sorbonne ; voir Paul Van Tieghem, *Le Préromantisme*, t. III, p. 212, n. 2.

2. Ce mot est employé — comme un blâme ! — par Palissot dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature...* (Paris, Impr. de Crapelet, An XI-1803), t. II, p. 158.

3. Louis XVI acceptera en 1776 la dédicace de la traduction de Shakespeare par Le Tourneur. La Réserve de la Bibliothèque Nationale conserve l'exemplaire de Marie-Antoinette relié à ses armes.

4. Ainsi, Ducis écrit à Sedaine le 25 janvier 1775 : « Je vois avec un grand plaisir que nous vivons sous un jeune roi plein de mœurs et de bon sens. » (*Œuvres posthumes de J. F. Ducis*, Paris, A. Nepveu, 1826, p. 253).

cette autre confrontation qui a opposé Voltaire à Shakespeare ou plutôt aux « shakespearomanes » de cette époque [1].

Amis ou disciples de Rousseau : Sébastien Mercier, on le sait [2] ; Ducis, on l'a un peu oublié ; Le Tourneur, on ne l'a pas dit. Ennemis de Voltaire : Mercier, Ducis, Le Tourneur, on va le rappeler. Admirateurs de Shakespeare : Mercier, Le Tourneur — deux amis de vingt ans et plus [3] — et Ducis, nul ne l'ignore ; mais Rousseau ?

Ducis a pu croire, sur le refus de Le Kain de jouer son *Hamlet* au Théâtre-Français, que Voltaire était intervenu contre lui. Le refus de Le Kain a été raconté avec verve par Campenon dans sa « Notice sur la vie et les écrits de J.-F. Ducis » [4]. L'intervention hostile de Voltaire n'est pas prouvée, mais l'on connaît par deux lettres le sentiment de celui-ci [5] sur le *Hamlet* de son confrère, dans lequel il pouvait assurément craindre une reprise, sinon une contrefaçon de *Sémiramis*.

Le « bon » Ducis, qui, le détail est piquant, devait d'ailleurs succéder à Voltaire sous la Coupole, n'oublia pas cet épisode, non plus que la cause par laquelle il se l'était expliqué. Au reste, il allait entrer en relation avec Rousseau, chez qui on voit De Leyre, leur ami commun, le mener en juillet 1777 [6]. La différence d'attitude de Ducis à l'égard de Voltaire et de Jean-Jacques éclate l'année suivante, qui est celle de leur mort. Le 7 mars 1778, il écrit à De Leyre :

> Je n'ai point vu M. de Voltaire. M. Thomas, que j'ai consulté, m'a dit que, n'ayant pas du tout l'honneur d'être connu de lui, je pouvais, sans lui manquer, ne point me présenter à son hôtel. Il a eu un petit vaisseau rompu dans la poitrine, ce qui lui a causé une hémorragie, qui n'a pas laissé que de faire craindre pour ses jours. Je ne sais plus trop comment il va.

1. « Shakespeare a très bien fait, mais il a fait pour lui », cette formule parodique semble déterminer au plus près l'attitude de Voltaire.

2. Voir Léon BÉCLARD, *Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre, son temps, d'après des documents inédits*. I. *Avant la Révolution 1740-1789*. Paris, Champion, 1903, *passim*, en particulier, pp. 23-24 et 36-38. (Le deuxième volume de cet ouvrage n'a malheureusement pas paru.)

3. Voir l'article nécrologique dans lequel Mercier a rendu hommage à Le Tourneur, *Journal de Paris*, 31 janvier 1788 : « La République des Lettres vient de perdre un Écrivain distingué, et moi un Ami rare. [...] Si une liaison intime et non interrompue de vingt-deux années peut donner ce droit, j'aurai à parler de l'homme qui a le mieux cru à l'amitié, qui a tout fait pour elle, qui lui rendoit une espèce de culte ; [...]. »

4. En tête des *Œuvres posthumes de J. F. Ducis*, Paris, A. Nepveu, 1826, pp. XII et XIII.

5. *Œuvres complètes* de Voltaire, Nouvelle édition, p. p. L. Moland, Paris, Garnier Frères, t. 46. *Correspondance*, t. XIV (1862), pp. 472-473. — Ce qui donne de la consistance à l'opinion de Ducis, c'est que Sedaine eut à se plaindre d'un semblable procédé de Voltaire, pour son *Maillard ou Paris sauvé*, tragédie en prose reçue par les Comédiens français en 1770 ou 1771 et qui finalement ne fut pas représentée ; voir Ladislas GÜNTHER, *L'Œuvre dramatique de Sedaine* (Thèse, Paris, éd. Larose, 1908), p. 281, d'après les *Lettres* de Grimm *à Catherine II*.

6. DUCIS, *Œuvres posthumes*, éd. cit., p. 264.

Bon dieu ! comme je fuirais la capitale, si j'avais la centième partie de la gloire de M. de Voltaire, avec ses quatre-vingt-quatre ans ! Comme je me tiendrais sur mon pré, auprès de mon ruisseau, car j'aurai un ruisseau alors ! Cette soif insatiable de gloire au bord du tombeau, cette inquiétude fiévreuse, cette complexion voltairienne, je ne comprends rien de tout cela [1].

Et le 3 juillet 1778, au même De Leyre, après avoir pris médecine :

J'ignore donc, mon ami, si je pourrai vous accompagner dans la partie que vous me proposez d'aller voir M. Rousseau, de Genève, dans sa nouvelle retraite d'Ermenonville. J'en ai le désir ; c'est sûrement à vous que je dois le bon accueil qu'il m'a toujours fait, et il me serait fort agréable de passer quelques heures entre vous et lui. Vous le lui direz, s'il vous plaît, si la médecine ne me permet pas d'être de votre partie [2].

Pour Le Tourneur, on s'étonne qu'une œuvre de lui, qui apparaît parfaitement au catalogue des Imprimés de la Bibliothèque Nationale, soit restée ignorée de ceux qui ont étudié son rôle dans le préromantisme. L'édition des *Œuvres completes de J. J. Rousseau*, procurée et présentée par Sébastien Mercier en 1788, offre au tome premier un intéressant « Voyage à Ermenonville » dû à Le Tourneur [3]. C'est là, et non dans la *Correspondance générale* de Rousseau — où son nom n'est mentionné qu'une seule fois, à en croire la table [4], — c'est dans le récit de ce pèle rinage (p. 59) qu'il faut chercher la preuve de l'affectueuse admiration de Le Tourneur pour Jean-Jacques :

Je ne me vanterai point d'avoir été son ami : mais je l'avois vu de tems en tems dans le cours de quatre années, tantôt dans la société, tantôt sous l'humble toît de son quatrieme étage [5] ; et, quoique cette liaison, tout respect de ma part, et de la sienne estime et bienveillance, ait brusquement fini par un procédé bizarre d'après les regles sociales, mais sans doute conséquent à ses principes ou à ses foiblesses, je n'en fus que surpris un moment sans en être offensé, et je conserverai toujours une juste admiration pour son génie, et un tendre sentiment pour sa personne.

Quelque calomnie avait sans doute indisposé le crédule Rousseau et l'avait enfin empêché de reconnaître dans Le Tourneur un homme aussi épris de solitude qu'il l'était lui-même (et que l'était Ducis), un homme modeste, indépendant, fidèle dans ses amitiés comme dans ses préférences littéraires [6].

1. *Ibid.*, p. 269.
2. *Ibid.*, p. 271. — Ducis écrira, cette même année, une « Épitaphe de Jean-Jacques Rousseau » (on la trouve, par exemple, dans ses *Œuvres*, Paris, A. Nepveu, t. III, 1826, p. 390 ; dans son « Voyage à Ermenonville » (*op. cit.*, *infra*, p. 146), Le Tourneur déclare qu'il préfère ce quatrain à l'épitaphe qui a été gravée au lieu même de la mort de Jean-Jacques.
3. Celui-ci venait de mourir lorsque parut ce morceau.
4. Mention implicite au sujet de la traduction de Young.
5. C'est-à-dire rue Plâtrière, aujourd'hui rue Jean-Jacques Rousseau.
6. On lit dans la notice anonyme sur laquelle s'ouvre *Le Jardin Anglois* : « [...] digne citoyen, époux et père tendre ; ami le plus zélé et le plus confiant ; sensible aux maux d'autrui, et soulageant le malheureux, quand sa situation le lui permettoit, et, au défaut

Cette réserve ne cédait que devant la nécessité d'affirmer ses admirations. On relèverait ainsi nombre de pointes acérées décochées à Voltaire dans la série des préfaces du premier volume de *Shakespeare traduit de l'Anglois, Dédié au Roi* (1776), — préfaces qui lui sont traditionnellement attribuées depuis Voltaire lui-même [1]. Ses premières relations avec le patriarche de Ferney avaient pourtant revêtu de sa part une correction respectueuse : avec un peu de retard, Le Tourneur lui avait fait hommage de sa traduction des *Nuits*. La réponse, bienveillante mais légèrement condescendante, plaçait le traducteur au-dessus de Young [2]. Après cet échange de bons procédés, Voltaire lut à coup sûr les préfaces avec le sentiment d'avoir été trahi. Entre temps, Rousseau était passé dans la vie de Le Tourneur.

Voltaire n'est jamais nommé dans ces préfaces, ce qui peut paraître pour le moins méprisant. Comment ne se serait-il pas senti injustement exclu de cette phrase de la dédicace au Roi [3] ? « Dans ces premiers jours de justice et d'impartialité, Shakespeare peut paroître avec confiance dans la patrie des Corneille, des Racine et des Molière, et demander aux François le tribut de gloire que chaque peuple doit au génie, et qu'il eût reçu de ces trois grands Hommes, s'il en eût été connu. »

La réfutation de Marmontel, qui suit, se termine sur cette pointe qui vise directement Voltaire : « Nous ignorons quels ont pu être les garants de M. Marmontel, dans toutes ces Assertions légèrement hasardées ».

L'une des préfaces, le *Discours Extrait des différentes Préfaces, que les Éditeurs de Shakespeare ont mises à la tête de leurs Éditions*, mériterait une étude attentive et détaillée, au terme de laquelle on rendrait aux éditeurs anglais (Rowe, Pope, Warburton, Theobald, Hanmer, le Dr Johnson, Sewell) la part qui leur revient et à Le Tourneur ce qu'il a ajouté à ces textes d'importation [4].

des secours pécuniaires, recevant avec attendrissement l'épanchement de ses peines ». Et dans un document publié par Maurice Tourneux (« Un projet d'encouragement aux lettres et aux sciences sous Louis XVI », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1901, pp. 281-311) : « Il est vieux et si mal à son aise qu'il vit à Montrouge, retiré dans une petite maison avec sa famille. » Voir aussi l'article de Mercier, cité plus haut en partie *(Journal de Paris*, 31 janvier 1788).

1. Voltaire, *Œuvres complètes*, éd. Moland, t. 50, *Correspondance*, t. XVIII (1882), p. 67 (lettre à d'Alembert, 10 août 1776).

2. Lettre de Le Tourneur et réponse de Voltaire sont publiées dans *Le Jardin Anglois*, *op. cit.*, t. I, pp. 1-3.

3. Signée : « Le Comte de Catuelan, Le Tourneur, Fontaine Malherbe ».

4. Il déclare : « Nous n'avons ajouté que quelques idées, quelques phrases nécessaires au développement ou à la liaison de ces morceaux épars ». — Bien entendu, il conviendrait non seulement de repérer les emprunts, mais encore de montrer ce que Le Tourneur a laissé de côté, pour quelle raison, et le résultat de la marqueterie à laquelle il s'est livré.

Ce *Discours* prend fin sur une nouvelle attaque, plus précise encore que la précédente : « A Paris, de légers Aristarques ont déjà pesé dans leur étroite balance le mérite de Shakespeare, et quoiqu'il n'ait jamais été traduit ni connu en France, ils savent quelle est la somme exacte et de ses beautés et de ses défauts. »

Ces fragments d'un pamphlet anti-voltairien avaient été mis en lumière auparavant. Mais, plus caché, plus insolent aussi, il y a dans l' « Avis sur cette traduction » un véritable défi à Voltaire, de qui l' « Avertissement de l'éditeur » à la traduction prétendue littérale de *Julius Cæsar* (1764) [1] est repris en un contrepoint ironique. Et c'est cela qui explique et justifie selon nous la colère de Voltaire.

VOLTAIRE, 1764.

On peut traduire un poëte en exprimant seulement le fond de ses pensées ; mais pour le bien faire conaître [*sic*], pour donner une idée juste de sa langue, il faut traduire non-seulement ses pensées, mais tous les accessoires. Si le poëte a employé une métaphore, il ne faut pas lui substituer une autre métaphore ; s'il se sert d'un mot qui soit bas dans sa langue, on doit le rendre par un mot qui soit bas dans la nôtre. C'est un tableau dont il faut copier exactement *l'ordonnance, les attitudes, le coloris, les défauts et les beautés* [2], sans quoi vous donnez votre ouvrage pour le sien.

Nous avons en français des imitations, des esquisses, des extraits de *Shakespear*, mais aucune traduction. On a voulu aparemment [*sic*] ménager notre délicatesse.

LE TOURNEUR, 1776.

C'est une Traduction exacte et vraiment fidèle que nous donnons ici ; c'est une copie ressemblante, où l'on retrouvera *l'ordonnance, les attitudes, le coloris, les beautés et les défauts du tableau* [2]. Par cette raison même, elle n'est pas et ne doit pas être rigoureusement littérale : ce seroit être infidèle à la vérité et trahir la gloire du Poëte. Il y a souvent des métaphores et des expressions qui, rendues mot-à-mot dans notre langue, seroient basses ou ridicules, lorsqu'elles sont nobles dans l'original : car en Anglois il est très-peu de mots bas. [...] Ainsi le devoir d'être fidèles nous imposoit celui de substituer à une métaphore qui, en François, seroit devenue abjecte et populaire, une métaphore équivalente qui conservât la dignité de l'original, et de chercher un autre mot, pour rendre le mot qui se trouveroit bas dans notre langue, si on le traduisoit, comme traduisent les Dictionnaires.

Il n'est pas nécessaire d'insister : Le Tourneur répond ici à Voltaire ou le contredit, en trois points, et l'injure est d'autant plus forte qu'il considère comme nulle et non avenue la traduction des trois premiers actes de *Julius Cæsar*.

1. *Théâtre de Pierre Corneille, avec des commentaires, etc., etc., etc.*, t. II, 1764. On se rappelle qu'irrité par les comparaisons de Shakespeare et de Corneille, Voltaire, qui publiait *Cinna* dans ce deuxième tome, résolut de mettre sous les yeux de ses lecteurs une pièce semblable de Shakespeare.

2. C'est nous qui soulignons. On remarquera l'interversion par Le Tourneur des mots *beautés* et *défauts*. Elle est significative de la critique des beautés qui s'instaure bien avant Chateaubriand.

Lorsqu'éclata la fameuse querelle, Mercier, qui, en 1773, avait tressé une « couronne immortelle » à Shakespeare dans *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, prit parti pour Le Tourneur, contre Voltaire. L'enthousiasme de Mercier pour Shakespeare tient du fanatisme [1] : l'Anglais est un génie selon son cœur, un génie affranchi des règles. Dix ans plus tôt, il avait, dans un parallèle entre Voltaire et Rousseau, écrit de celui-là et de celui-ci : « Le poète... ambitionnait le titre de philosophe, mais l'autre, par une vie conforme à ses principes et par son entier dévouement à la vérité, en méritait seul le nom [2]. » Même si les jugements de Mercier sur ou plutôt contre Voltaire ont varié, suivant qu'il considérait tel ou tel aspect de son talent [3], il n'en reste pas moins que sa « shakespearomanie », son amitié pour Le Tourneur et sa prédilection pour Rousseau font de lui un des coryphées du préromantisme. C'est donc sans étonnement qu'on le voit admirer à Mannheim, en 1787, *Les Brigands* de Schiller, bien qu'il avoue ne pas savoir « un mot d'allemand » [4]. Aussi bien dut-il retrouver dans l'idéologie de ce drame des idées chères à Jean-Jacques dont il se préparait à donner, avec l'abbé Brizard et de l'Aulnaye, la première édition complète [5], à laquelle collabora également Le Tourneur, nous l'avons dit. Mercier et Le Tourneur sont en quelque sorte nos Stürmer. Et ceux d'outre-Rhin n'auraient pas récusé cette fraternité, eux qui doivent tant aux essais critiques du premier.

Le cercle se ferme [6] autour de Rousseau dont l'admiration pour Shakespeare n'a pas été assez soulignée. Pour cause : on n'en connaît que deux témoignages, le plus explicite provenant des souvenirs de Bernardin de Saint-Pierre [7] : « Il aimait Shakespeare,

1. La constatation est faite par Béclard, *op. cit.*, p. 427. On sait que, plus tard, Mercier a adapté *Roméo et Juliette (Les Tombeaux de Vérone*, 1782), *Le Roi Lear* (*Le Vieillard et ses trois filles*, 1792) et *Timon d'Athènes* (an III).

2. Cité par Béclard, p. 37.

3. Béclard, *op. cit.*, p. 413-418.

4. Lettre aux rédacteurs du *Journal de Paris*, nº du 7 novembre 1787.

5. *Œuvres complètes de J. J. Rousseau. Nouvelle édition*. S. l. [Paris], 1788-1793, 37 vol., in-8º.

6. Il y aurait lieu de joindre encore à Mercier, à Le Tourneur et à Ducis — Sedaine qui, à la lecture de la traduction de Le Tourneur, fut saisi d'un bel enthousiasme shakespearien. Grimm qui s'en est fait l'écho, dans la *Correspondance littéraire* de mars 1776, était très fier de la formule qu'il avait appliquée à Sedaine : « c'est la joie d'un fils qui retrouve un père qu'il n'a jamais vu ».

Bien qu'il n'ait pas appartenu à ce groupe d'amis (né en 1760, il est de la génération suivante), — Nicolas de Bonneville présente les mêmes traits : disciple de Rousseau, à qui on le voit adresser des oraisons jaculatoires ; admirateur de Shakespeare et, par conséquent, adversaire de Voltaire, qu'il accuse d'avoir cherché à assassiner le dramaturge anglais « pour cacher ses vols » ; enfin, traducteur de Schiller (*Les Voleurs*, dans le tome XII, 1785, du *Nouveau Théâtre Allemand*). Voir Philippe Le Harivel, *Nicolas de Bonneville pré-romantique et révolutionnaire 1760-1828*. Thèse de Strasbourg, Oxford University Press, 1923.

7. *Œuvres complètes de Jacques-Henri-Bernardin de Saint-Pierre, mises en ordre et*

et trouvait que nos tragédies manquent d'action et sont trop en dialogues. » Le reproche fait au théâtre français par son contempteur en titre n'est curieux que parce qu'il reprend les deux critiques majeures que Voltaire lui a aussi adressées.

A quoi il faut joindre une mélodie sur les paroles de la Chanson du Saule [1], dans la traduction de Le Tourneur [2]. Celui-ci apprit ce fait peu connu aux deux Anglais qu'il accompagnait à Ermenonville, lors du pèlerinage dont il nous a laissé le récit et qui mériterait encore d'être exhumé pour une romantique description de la forêt de Fontainebleau [3] :

On a chanté dans Paris votre chanson du saule, que Shakespear a mise dans la bouche de la naïve et innocente Desdemona ; et, ce que vous ne savez peut-être pas, c'est que c'est Rousseau qui en a fait la musique : vous verrez qu'elle est bien adaptée à la situation et au caractère du personnage. — Cette anecdote, nouvelle pour eux, leur fut précieuse ; et ils se promirent bien de se procurer, et de remporter cet air de Rousseau dans leur patrie [4].

Shakespeare retournait en Angleterre, comme pour s'y voiler la face, ne pas contempler son *Othello* devenu sans-culottes par la grâce de Ducis et se détourner des horreurs que les Français lui avaient reproché de mettre sous les yeux des spectateurs et qu'ils allaient, eux, tout simplement commettre. Si mal que nos compatriotes l'aient accueilli, du moins avait-il été pour certains d'entre eux, pendant les vingt années qui ont précédé la Révolution, à la fois un mot de passe, un signe de ralliement dans l'amitié, — et un ferment de renouveau.

Claude Pichois.

précédées de la vie de l'auteur, par L. Aimé-Martin, t. XII, *Mélanges* (Paris, Méquignon-Marvis, 1818), p. 30.

1. Elle a été recueillie dans *Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs* [,] *romances et duos par J.-J. Rousseau*. A Paris, chez De Roulle de la Chevardière, rue du Roule, Esprit, libraire, au Palais-Royal, 1781, p. 125. La liste des souscripteurs comporte quelques noms révélateurs : la Reine, Madame, la comtesse d'Artois, Ducis, le chevalier Gluck, Malesherbes, M^me^ Necker, Tronchin.

2. On ne peut en conclure que Jean-Jacques a composé cette mélodie entre 1776 et 1778, car si *Othello* paraît en 1776, au tome premier du *Shakespeare traduit de l'Anglois*, Le Tourneur préparait sa traduction depuis 1770 environ et avait pu la donner à lire à Rousseau en manuscrit.

3. Ses deux compagnons anglais, Le Tourneur les a rencontrés en Bourgogne. Il revient avec eux à Paris, d'où ils iront à Ermenonville. Sur leur route, l'actuelle N. 7, Fontainebleau, puis sa forêt ; lorsque leur voiture s'y engage, l'un des Anglais s'écrie : « Ah ! voilà, [...], voilà devant nous une scene d'objets vraiment belle et romantique ! [...] Voyez : qui peut traverser, sans une religieuse horreur, ce magique espace, ce vallon solitaire, qu'entourent ces masses de rochers élevés en amphithéâtre de grès indestructibles, dont quelques arbres épars font sortir encore davantage la sauvage nudité, en mêlant quelques nuances de verdure à l'âpre et stérile aspect de ces roches amoncelées en désordre comme les ruines d'une ville écroulée sur la terre tremblante ». (Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, 1788, pp. 64-65). — On rappellera à ce propos un fait assez connu : Le Tourneur fut l'un des premiers à employer et à définir l'adjectif *romantique* (*Shakespeare traduit de l'Anglois*, t. I, 1778, préfaces, p. CXXII-CXXIII).

4. « Voyage à Ermenonville », dans *Œuvres complètes* de Rousseau, éd. cit., t. I, pp. 127-128.

THOMAS DE QUINCEY

und die Kantische Philosophie.

In seiner für das französische Publikum geschriebenen *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* stellt Heinrich Heine der französischen Revolution Immanuel Kants Philosophie entgegen [1], — eine Gegenüberstellung, die sicherlich, sowohl was die Grösse als den Charakter der beiden Phänomene betrifft, im hohen Grade zu rechtfertigen ist. Auch Thomas De Quincey stellt beide Ereignisse zusammen, freilich nur im zeitlichen Sinne : « it is clear that a mighty power has been at work in the German mind since the French Revolution, which happily coincided in point of time with the influence of Kant's great work [2] ». Beide Ereignisse vollziehen auf verschiedenen Ebenen den Bruch mit der Tradition, wobei der Kants wahrscheinlich von tieferer und grundsätzlicherer Natur war. Keine spätere Philosophie konnte an ihm vorbeigehen : die « kopernikanische Wendung », die nach Kants eigenen Worten seine Philosophie darstellt, bedeutet die entscheidende Umbruchstelle in der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte, mit der die Moderne anhebt.

Während die berühmten englischen Zeitgenossen Thomas De Quinceys sich meist an das andere dieser beiden Ereignisse hielten : die französische Revolution, deren Grundsätzen sie mit mehr oder weniger grosser Begeisterung zujubelten, bis sie — angesichts des Ausbleibens der Realisierung ihrer utopischen Wunschvorstellungen — wieder in das der Tradition Grossbritanniens entsprechende gemässigte oder konservative Lager zurückkehrten, ist es für De Quincey typisch, dass er dieses Lager niemals verliess. Seine politischen Anschauungen sind nie in die Nähe des Revolu-

1. H. Heine, *Sämtliche Werke.* Hamburg, Hoffmann u. Campe, 1887, Bd. VII, S. 75.
2. *The Collected Writings*, hrsg. von D. Masson. London, 1889 ff. (im folgenden : Masson), XI, S. 262.

tionären oder auch nur Fortschrittlich-Liberalen vorgestossen [1] ; und für die Strukturveränderungen der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts und die Probleme, die mit dem Aufkommen des vierten Standes in Zusammengang standen, besass er kein Organ. Auf der anderen Seite aber war er einer der wenigen in England, für die die Philosophie Kants unmittelbare Bedeutung gewann. Ja, sie war ihm geradezu der Mittelpunkt seiner Beschäftigung mit der deustchen Literatur : « the central object in this interminable wilderness [d.h. der deutschen Literatur] of what then seemed imperishable bloom and verdure — the very tree of knowledge in the midst of this Eden — was the new or transcendental philosophy of Immanuel Kant » (Masson, II, 85-86). Und bevor er noch die deutsche Sprache beherrschte, schien ihm Kant « a pole-star to my hopes », « the luminous guide to my future life » (Masson, II, 89) — eine Ansicht, die er freilich, nachdem er Kant kennengelernt hatte, gründlich revidierte.

De Quincey studierte Kant — wohl hauptsächlich die erste der *Kritiken* — zuerst in Oxford (Masson, II, 86) [2]. Er spricht von der grossen Enttäuschung, die dieses Studium ihm schon nach wenigen Wochen bereitet habe : « Six weeks' study was sufficient to close my hopes in that quarter for ever » (Masson, II, 86). Er fühlt sich aber dennoch zeit seines Lebens von Kants Schriften angezogen. 1812 studierte er im Lake-District Kant, Fichte, Schelling (Masson, III, 397), und nach seiner Krankheit, etwa 1815-16, las er « Kant again ; and again I understood him, or fancied that I did » (Masson, III, 402). In den *Confessions* schildert er sich im « valley of Grasmere » in seiner kleinen Hütte sitzend, neben sich — ausser der unvermeidlichen Opiumphiole — « a book of German metaphysics » (Masson, III, 410) ; und in der *Westmorland Gazette* — einer kurze Zeit von ihm redigierten Tageszeitung in Kendal — bietet er den davon sicherlich nicht sehr entzückten Lesern erste Hinweise auf den deutschen Philosophen [3]. Eine ganze Reihe von Übersetzungen De Quinceys aus kleinen Schriften Kants erscheinen dann im Laufe der Zeit in verschiedenen Zeitschriften [4] : April 1824 übersetzt er einen

1. Dabei ist der Einfluss Burkes von Wichtigkeit. De Quinceys Hochachtung für Burke zeigt sich vielerorts, z. B. Masson, XI, 40 ; VIII, 129 ; IX, 349, 368, 372, 378 ; X, 114. — Vgl. auch über diese Frage die Arbeit E. Th. Sehrts, *Geschichtliches und religiöses Denken bei Thomas De Quincey*, Diss. phil. Freiburg, 1936. Dort S. 18 : « von Burkes Geschichtsdenken her wird jede politische und über sie hinaus manche allgemein-philosophische Betrachtung im Werke De Quincey's verständlich ».

2. Vgl. Eaton, *Thomas De Quincey. A Biography*, New York, 1936, S. 112.

3. Eaton, *a. a. O.*, S. 242.

4. Vgl. dazu William A. Dunn, *Thomas De Quincey's Relation to German Literature and Philosophy*, Diss. phil. Strassburg, 1900, S. 66-68.

Abschnitt aus den *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) im *London Magazine* (*Kant on National Character in Relation to the Sense of the Sublime and Beautiful* ; Masson, XIV, 46-60) [1] ; im Mai erschien eine Übersetzung aus den *Träumen eines Geistersehers* (1766) in derselben Zeitschrift (*Kant's Abstract of Swedenborgianism* ; Masson, XIV, 61-63) [2] ; und im Oktober desselben Jahres bringt das *London Magazine* die Übersetzung der kleinen Schrift *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784) (*Idea of a Universal History on a Cosmopolitical Plan* : Masson, IX, 428-44) [3] ; in dem zusammengeflickten Aufsatz De Quinceys *Kant in his Miscellaneous Essays*, August 1830 in *Blackwood's Magazine* erschienen, finden sich übersetzte Bruchstücke aus den beiden kantischen Schriften : *Über den Gemeinspruch* : *Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis* (1793) und *Zum ewigen Frieden* (1795) ; und schliesslich veröffentlicht De Quincey 1833 in *Tait's Magazine* eine Übersetzung der Abhandlung über die *Frage, ob die Erde veralte* (1754) [4], einer der frühesten Arbeiten Kants. Diese Liste bescheinigt, dass De Quincey das englische Publikum nicht gerade mit den wesentlichsten Schriften des Philosophen bekannt machte. Doch verrät sie einiges über De Quincey selbst. Schon die Titel lassen seine Neigungen deutlich erkennen : seine Vorlieben für das Erhabene, für das Geheimnisvolle (Swedenborg) und für das Kuriose. Sein Interesse für biographische und anekdotische Details macht sich in einer anderen Arbeit bemerkbar, die er 1827 in *Blackwood's Magazine* vorlegt, und die sich mit Kants Leben befasste. *The Last Days of Immanuel Kant* (Masson, IV, 323-79) beruht grösstenteils auf Übertragungen aus Wasianskis *Kant in seinen letzten Lebensjahren* (1804), und stützt sich ausserdem auf Borowskis *Darstellung des Lebens und Charakters Kants* (1804), Jachmanns *Immanuel Kant, geschildert in Briefen* (1804) und Fr. Th. Rinks *Ansichten aus I. Kants Leben* (1805).

1. Vgl. den vierten Abschnitt der oben genannten Schrift Kants, *Sämtliche Werke*, 6 Bände, Leipzig, Insel, 1912 ; I, 52-67. — De Quincey schreibt etwas später (1830) von dieser Schrift : Kant " went so far even as to write an illustrative essay on the Sublime and the Beautiful, which he did his best to make popular by making it determinately shallow and trivial " (Masson, VIII, 91).

2. Vgl. *Träume eines Geistersehers*, 2. Teil, 2. Hauptstück ; Kant, *a. a. O.*, I, 144-54. Es handelt sich um einen Bericht über die Schriften Swedenborgs und dessen Vorstellung von der Geisterwelt.

3. Vgl. Kant, *a. a. O.*, I, 221-40.

4. Vgl. Kant, *a. a. O.*, II, 445-68. Auf diese Übersetzung kommt De Quincey zweimal zurück. Vgl. Masson, VIII, 7 und *De Quincey and His Friends : Personal Recollections, Souvenirs and Anecdotes of Thomas De Quincey, His Friends and Associates*, ed. James Hogg, London, 1895, S. 308.

Viele Stellen in De Quinceys Werken deuten ferner darauf hin, dass er zumindest den grössten Teil der Werke Kants gekannt hat [1], und immer wieder macht er geheimnisvolle Andeutungen in Bezug auf die kantische Philosophie oder fällt in apodiktischer Art seine oft recht widerspruchsvollen Urteile. Häufig misst er Unwesentlichem allzu grosse Bedeutung bei, oder er bekrittelt und verspottet die persönlichen Eigenschaften Kants, die er unrichtig erfasst oder übertreibt [2]. Schon H. C. Robinson, dieser hervorragende Literaturkenner, schrieb beim Lesen der *Last Days of Kant* in sein Tagebuch : « He has made much of the bodily constitution of a great man, with no allusion to his mind and philosophy [3]. » Gern macht De Quincey sich auch über Kants Stil lustig [4], — eine unter Journalisten noch heute übliche Gepflogenheit ; er spürte offenbar nichts davon, dass die Nüchternheit und Genauigkeit der Sprache Kants ihren Gegenständen höchst angemessen ist [5].

Abgesehen von derartigen mehr oder weniger belanglosen Andeutungen und Bemerkungen hat De Quincey nur ein einziges Mal den Versuch gemacht, einen Teil der kantischen Philosophie im Zusammenhang seinen Lesern darzustellen : in einem Aufsatz in *Tait's Magazine* vom Juni 1836. De Quincey selbst nahm ihn seltsamerweise in die von ihm veranstaltete Edition seiner Werke

1. Duss (*a. a. O.*, S. 68/69) stellt folgende Liste der von De Quincey erwähnten Schriften Kants auf : *Versuch den Begriff der negativen Grossen in die Weltweisheit einzuführen* (Masson, VIII, 196 ; XI, 12 Anm., 288) ; *Von den verschiedenen Racen der Menschen* (Masson, VIII, 125) ; *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (Masson, IV, 334 Anm. ; VIII, 125 ; XI, 260) ; *Streit der Facultäten* (Masson, VIII, 96) ; *Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (Masson, VIII, 103, 398 ; *Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen* (Masson, XIII, 13 Anm.) ; *Über das Misslingen aller philosophischen Versuche in der Theodicee* (Masson, V, 65) ; *Geschichte und Naturbeschreibung der merkwürdigen Vorfälle des Erdbebens etc.* (*The Posthumous Works*, ed. James Hogg, London, 1890, II, 134 Anm.) ; *Kritik der reinen Vernunft* (Masson, VII, 181 ; VIII, 264) ; *Kritik der praktischen Vernunft* (Masson, X, 160) ; *Kritik der Urteilskraft* (Masson, XI, 293 Anm.) ; *De Mundi sensibilis atque intelligibilis Forma et Principiis* (Masson, IV, 328) ; *Lectures on Physical Geography* (Masson, VIII, 93 ; damit dürfte gemeint sein : *Entwurf und Ankündigung eines Collegii der physischen Geographie*).

2. Vgl. z. B. Masson, VIII, 103, oder *De Quincey and His Friends*, S. 177-79.

3. *H. C. Robinson on books and their writers*, ed. E. J. Morley, London, 1938, II, S. 740 (Tgb. v. 1. Juli 1854).

4. Etwa Masson, II, 83 ; X, 122, 160-61, 259, 262 Anm.

5. Das Komplizierte bei Kant ist der S a t z, nicht die Wortwahl. Einmal, von einer bestimmten Art von Dunkelheit sprechend, versucht De Quincey den Sachverhalt zu klären : " So far from seeing too dimly, as in the case of perplexed obscurity, their defect is the very reverse ; they see too clearly, and fancy that others see as clearly as themselves. Such, without any tincture of confusion, was the obscurity of Kant " (Masson, IX, 49). J. H. Stirling, *De Quincey and Coleridge upon Kant* (*The Fortnightly Review*, N. S., vol. 2, 1867, S. 379) widerspricht dem unter Berufung auf Hegel und meint : " Kant's obscurity ...] arose, on the contrary, simply from fearing that he should never get others to see at all. " Daher rührten also die langen Wiederholungen bei Kant. Diese richtige Feststellung führt Stirling leider zu der unverständlichen Folgerung, Kant sei " full of confusion ".

nicht auf ; erst Masson gab ihm einen Platz im zweiten Band seiner Ausgabe (Masson, II, 81-109), hielt es aber für nötig, im Vorwort in langen Ausführungen zu begründen, warum er diese « dissertation on Kant's philosophy which is one of the toughest things that De Quincey ever wrote » (Masson, II, 2) dem Leser zuzumuten wage.

Es stellt sich die Frage, warum De Quincey, trotz mehrfacher Versprechungen und trotz wiederholter Behauptungen seiner profunden Kenntnis Kants, nur dieses eine Mal seinen Lesern ein Bild der kantischen Philosophie zu geben versucht hat. Proctor meint nicht ganz zu Unrecht, De Quincey habe in Rücksicht auf den Leserkreis und in Hinblick auf die mehr praktische Mentalität des Engländers es vorgezogen, durch Übersetzung der leichter verständlichen, wenn auch mehr am Rande liegenden Werke, durch biographische Berichte usw. den Namen Kants bekannt zu machen und damit den Boden für ein tieferes und echteres Verständnis zu bereiten. Ausser der Äusserung De Quinceys, auf die Proctor sich beruft (Masson, VIII, 90) [1], findet sich in dem Kant-Essay selber das Bekenntnis, « to keep in view (though but as a secondary purpose) ... regard to popular taste » (Masson, II, 89) [2]. So erklärt sich sein Zögern, sich mit Kants Philosophie eingehend auseinanderzusetzen, und es wird verständlich, dass er auch den schliesslich geschriebenen Kant-Artikel noch so herzurichten bemüht war, dass das ephemere Publikum der Periodica einiges Interesse an ihm haben konnte. Hinzukommt, dass der Zwang, dem De Quincey zeit seines Lebens ausgesetzt war, für Zeitschriften schnell und möglichst viel schreiben zu müssen, um nur den allerdringendsten Geldbedarf decken zu können, ihm nur wenig Zeit und Gelegenheit liess, die nötige Konzentration auf die Genauigkeit der Formulierung zu verwenden, die in diesem Fall von zentraler Wichtigkeit gewesen wäre.

Die Meinungen über De Quinceys Kant-Verständnis gehen auseinander. In dem Buch Proctors etwa finden wir die Ansicht vertreten, De Quincey habe Kant zwar verstanden, habe ihn aber auf Grund einer fundamental christlichen Weltanschauung abgelehnt und kritisiert. Dabei fertigt Proctor die Darstellung

1. Proctor, *Thomas De Quincey's Theory of Literature*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1943, S. 18 Anm.

2. Diese Stelle bezieht sich freilich bloss allgemein auf De Quinceys Lebenserinnerungen (von denen der Kant-Aufsatz einen Teil bildete), aber man darf ihre Geltung wohl mit Recht auf seine gesamte schriftstellerische Tätigkeit ausdehnen. James Hogg berichtet, De Quincey habe ihm manchmal den Rat gegeben : " Don't fire over the heads of this generation." *De Quincey and His Friends*, S. 187.

Welleks in dessen Kant-Buch kurz und schnell ab als « too absurd to require refutation » [1]. Wellek ist in dessen ein hervorragender Kantkenner, dessen Darlegungen nicht übergangen werden dürfen. Zudem ist er der einzige, der die wirklich relevanten Stellen bei De Quincey gründlich analysiert [2]. Meine weitere Darstellung wird daher weitgehend in der Form einer Auseinandersetzung mit den entsprechenden Abschnitten aus Welleks Kant-Buch [3] erfolgen. Zunächst wende ich mich nun dem genannten Kant-Aufsatz De Quinceys zu, indem ich mich zuerst mit der Darstellung der Kantischen Philosophie, dann mit ihrer Beurteilung durch De Quincey befasse.

Einleitend liefert De Quinceys Aufsatz eine für ein breites Publikum brillant geschriebene Erläuterung der kantischen Fragestellung, wie sie sich aus dem Humeschen Ansatzpunkt — aus dessen subjektiv-psychologischer Ableitung des Kausalitätsprinzips — ergab [4], und geht dann zu einer Erklärung der Aristotelischen Kategorien über, denen er jeglichen Wert abspricht, indem er sie als « a useless piece of scholastic lumber » (Masson, II, 93) bezeichnet. Dass er ihre Bedeutung damit völlig verkennt, soll uns hier nicht weiter beschäftigen ; von Interesse ist in unserem Zusammenhang nur, dass er sie — so wie er sie versteht — als demonstratio a contrario der Kantischen Kategorien heranzieht. Wenn De Quincey schreibt : « As it stands in Aristotle's scheme, the idea of a category is a mere lifeless abstraction » (Masson, II, 94), so möchte er die Kategorien bei Aristoteles als « abstrahierte », d. h. aus der Erfahrung gewonnene, auf die Dinge zu beziehende Aussageweisen, die nicht weiter reduziert werden können, den Grundbegriffen Kants gegenüberstellen, die die Möglichkeit der Erfahrung allererst konstituieren. De Quincey macht diese Meinung an einer anderen Stelle deutlicher (Masson, VIII, 88), wo er die kantischen und aristotelischen Kategorien als « very different things » bezeichnet, « the latter being a mere inert abstraction or generalization, and the former a true operative *conditio sine qua non* in the genesis of all our thoughts » [5].

1. Vgl. Proctor *a. a. O.*, S. 29. Diese Stelle veranlasste wiederum Wellek zu einer polemischen Replik in seinem ausgezeichneten Aufsatz " De Quincey's Status in the History of Ideas ", *Philological Quarterly*, 23, 1944, S. 249-51.

2. Auch bei dem im Material reichhaltigen Dunn wird der Kant-Essay De Quinceys nur kurz skizziert, und lediglich die kaum genügende Folgerung gezogen : " We see that De Quincey's idea of the Critical Philosophy was clear enough ; he saw its consequences all too well reconcile it with his old conceptions. " *A. a. O.*, S. 79.

3. René Wellek, *Immanuel Kant in England, 1793-1838*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1938, S. 171-80.

4. Von Kants Verhältnis zu Hume spricht De Quincey, Masson, XIV, 127.

5. Vgl. dazu Masson, II, 106 ; sowie meine Erörterung dieser Stelle unten S. 365.

In grossen Zügen erfasst De Quincey also das Problem, das sich schon Hume für das Kausalitätsprinzip darbot, nämlich : wie die — bei Aristoteles ungelöst gebliebene — Begründung der Notwendigkeit, die in der Anwendung der Kategorien beobachtet wird, bewerkstelligt werden könne [1].

Kants Lösung dieses Problems interpretiert De Quincey, indem er eine (vermeintliche) Kant-Stelle, deren missverständliche Formulierung zu falschen Schlüssen führen könnte, ins richtige Licht setzt : nicht « investigation of the mind » [2], sondern Verlegung der transzendentalen Formen, auf Grund welcher die Möglichkeit der Erfahrung gegeben ist, ins Subjekt sei die revolutionäre Wendung, die die kantische Philosophie vornehme. Wellek schreibt : De Quincey « elucidates the sense of the Copernican revolution rightly denying the perverse interpretation as meaning an investigation of the mind and its faculties » [3]. Nun sind die Formulierungen des Opiumessers freilich nicht immer sehr glücklich. Wenn er etwa vom « origin » der Kategorien im menschlichen Geiste spricht, so ist ein solcher Ausdruck zumindest irreführend, und auch die verschiedene Bedeutung der Begriffe ' transzendent ' und ' transzendental ' wird nicht beachtet (so dass etwa die Kategorien zu « transcendent ideas » werden). Wellek irrt jedoch, wenn er daraus folgert, De Quincey habe den Unterschied der beiden Begriffe nicht erkannt [4] : in *Kant in his Miscellaneous Essays*, einem seiner frühesten Artikel für Blackwood, 1830 erschienen (also 6 Jahre vor dem von uns behandelten Aufsatz), nennt De Quincey das Wort « transcendental » « most arbitrarily distinguished from the word transcendent » (Masson, VIII, 88) [5].

1. Dass sich Aristoteles dieses erkenntnisaxiomatische Problem freilich gar nicht stellte, kommt De Quincey — wie auch vielen seiner Zeitgenossen — nicht in den Sinn.

2. De Quincey schreibt : " He [Kant] first, according to his own representation, thought of applying his investigation to the mind itself " (Masson, II, 95). Diese " representation " war sicherlich nicht Kants eigene, sondern die eines Kommentators. Ihr gegenüber war De Quincey natürlich im Recht zu sagen : " Here was a passage which for years (I may say) continued to stagger and confound me. "

3. Wellek, *a. a. O.*, S. 176.

4. Wellek, *a. a. O.*, S. 176 ; *De Quincey's Status*, S. 250.

5. De Quincey leitet damit eine Anmerkung ein, in der er sich gegen Coleridge wendet, der in den *Biographia Literaria* der Meinung Ausdruck gibt, die Unterscheidung habe schon in der Scholastik bestanden. De Quincey wehrt das berechtigterweise ab und gibt dann eine kurze, ziemlich richtige Erläuterung zum Gebrauch der ' Transcendentalia ' bei den Scholastikern. Dort stellten sie die allgemeinsten Begriffe dar, welche das in den Prädikamenten und Kategorien Bestimmte ' transzendieren '. Demgegenüber möchte De Quincey nun die Kategorie bei Kant — im Vergleich mit der des Aristoteles — bestimmen " by saying that the transcendental in Kant's System was so far from *transcending* the categories that the transcendental, and that only constituted the categories. " Deutet diese unklare Formulierung wirklich auf eine Konfusion zwischen dem Transzendentalen und dem a priori, wie Wellek vermutet (*Kant in England*, S. 173) ? Oder könnte man in dieser Stelle nicht eher die Meinung finden, dass im Gegensatz zu der auf Aristoteles zurückgehenden Scholastik der Begriff des Transzendentalen bei Kant nicht einem die Kate-

De Quincey schien also die Scheidung zwischen den die Erfahrung begründenden Grundsätzen und den sie übersteigenden Ideen für überflüssig und unerheblich zu halten. So wenig das zu rechtfertigen ist, so bleibt doch festzuhalten, dass der freizügige und zwanglose Gebrauch des Wortes ' transzendent ' (das De Quincey meist vorzieht) nicht auf Unkenntnis des Gebrauchs bei Kant zurückzuführen ist.

Nach der Darlegung der Kategorien als « laws, or *formal* principles » (Masson, II, 98) und einer nicht ungeschickten Illustration am Kausalitätsprinzip (Masson, II, 99) folgt — nach einer Unterbrechung über die Konsequenzen der kantischen Philosophie, auf die wir noch zu sprechen kommen — eine Skizze der transzendentalen Ästhetik, wobei De Quincey sich freilich auf die Erörterung des Raumbegriffs beschränkt. Sie zeigt aber, dass er den Sinn dieses Teils der Kantischen Kritik erfasst hat [1].

Hiermit sind die Stellen des Aufsatzes im wesentlichen aufgezählt, an denen De Quincey die kantische Philosophie im strikten Sinne zu beschreiben unternimmt. Man kann sicherlich nicht behaupten, ihre Darstellung sei vollständig : sie umfasst vielmehr lediglich einen Ausschnitt aus dem Gesamtwerk Kants, aber immerhin einen nicht unwichtigen Ausschnitt, der zu jener Zeit nicht bloss De Quincey als das Wesentlichste erschien, das Kant geleistet hatte. Überdies erhebt der Aufsatz ja auch keinen Anspruch darauf, das gesamte System Kants darzustellen ; es heisst ausdrücklich : « I shall restrict myself to the few sentences in which it may be proper to gratify the curiosity of *some* readers », und auch ihnen will er nicht mehr von der Transzendental-Philosophie mitteilen als « with respect to the most general ' whereabouts ' of its position — from what point it starts, whence and from what aspects it surveys the ground... » (Masson, II, 89-90). Vielleicht meinte De Quincey damit das halbe Versprechen eingelöst zu haben, dass er 1830 in *Blackwood's Magazine* abgab : « On some future day it is very possible that I may trouble you with a short exposition of the Transcendental-Philosophy... » (Masson, VIII, 87). De Quincey war ja mit derartigen Versprechungen leicht bei der Hand, und wen, der seine Biographie kennt,

gorien überschreitenden Bereich angehöre, sondern vielmehr ihnen selbst, als apriorische Urteile erst ermöglichenden, zukomme ? Den « Vergleich » mit Aristoteles meint De Quincey deshalb entschuldigen zu müssen, weil das Übereinstimmende, das in den beiden Sätzen einer Vergleichung vorhanden sein muss, hier im Kategorie-Begriff *tatsächlich* nicht vorhanden ist, vielmehr nur — " as far as our present purpose requires " — angenommen wird.

1. Auch Wellek gesteht ihr " comparative exactness of reproduction " zu (*Kant in England*, S. 177).

kann es verwundern, dass er nie wieder zu solch unpopulärer Aufgabe zurückkehrte ? Und berücksichtigt man noch das (wenn auch wohl ein wenig übertriebene) Geständnis De Quinceys, es seien bei Abfassung seines Artikels wenigstens 15 Jahre vergangen, dass er die *Kritik der reinen Vernunft* gelesen habe (Masson, II, 95), so zeigt die Betrachtung des Kant-Essays — soweit dieser bloss eine Darstellung der kantischen Philosophie liefert — doch ein verhältnismässig gutes Verständnis, das nicht sehr tief dringt, aber dem Zeitschriften-Leser ein ungefähres Bild von einigen der kantischen Problemstellungen bot.

Komplizierter steht es mit De Quinceys Stellungnahme zu Kant. Sein Artikel ist — wie in der Tat fast alle seine Werke — durchwoben von teilweise recht überraschenden Urteilen über den Philosophen, von denen bisher absichtlich abgesehen wurde. Zwei Verdienste erkennt er der kantischen Philosophie zu :

> 1st, Its harmony with mathematics, and the fact of having first by its doctrine of space, applied philosophy to the nature of geometrical evidence ; 2dly, That it has filled up, by means of its doctrine of categories, the great hiatus in all schemes of the human understanding from Plato downwards. All the rest, with a reserve as to the part which concerns the *practical* reason (or will), is of more questionable value... (Masson, II, 106).

Beide Punkte werden von Wellek angegriffen :

> Many modern interpretations, and not the worst ones, would probably hold the exactly opposite opinion and consider precisely the connection of geometrical evidence with our intuition of space and the deduction of the categories as the most ephemeral part of Kant's achievement [1].

Mag Wellek damit im Recht sein : der Masstab, den er damit an die Erzeugnisse De Quinceys anlegt, erscheint mir unangemessen. Im 19. Jahrhundert ist De Quinceys Auffassung, die die Bedeutung Kants in der transzendentalen Ästhetik und im Grundsätzlichen der Kategorienlehre zu erkennen glaubte, nicht ohne Parallele selbst unter metaphysischer veranlagten Köpfen : man denke nur an Schopenhauer. Übrigens erkennt De Quincey ja auch den Wert der Ethik ausdrücklich an, ohne diese allerdings genauer darzustellen oder an dieser Stelle näher auf sie einzugehen [2].

Den Gewinn, den nach seiner Meinung Kants Werk für die Philosophie bedeutet, fasst De Quincey sodann in ein paar Sätzen zusammen, die fraglos von einer genauen Erfassung der kantischen Zielsetzung zeugen :

1. Wellek, *Kant in England*, S. 178.
2. *Die Kritik der Urteilskraft* erwähnt De Quincey nur einmal ausdrücklich, indem er eine Stelle daraus zitiert (Masson, XI, 293 Anm.).

Kant [...] has given the reader at the least a *positive* solution [nämlich in Bezug auf das Problem der Deduktion gewisser Grundbegriffe]. He teaches him, in the profoundest revelation, by a discovery in the most absolute sense on record, and the most entirely a single act — without parts, or contributions, or stages, or preparations from other quarters — that these long disputed ideas could not be derived from the experience [...], inasmuch as they are themselves *previous conditions under which any experience at all is possible* : he teaches him that these ideas [...] are, in fact, but another phasis of the functions or forms of his own understanding ; and finally, he gives consistency, validity, and a charter of authority, to certain modes of *nexus* without which the sum total of human experience would be a rope of sand (Masson, II, 106).

Das sind Sätze, die ihrem Gegenstand sicherlich gerecht werden. Wellek, der das gleichfalls einräumt, traut dem Opiumesser indessen soviel Kant-Verständnis nicht zu und folgert die Passage sei ein Plagiat. Er schreibt :

Here De Quincey has arrived at a correct and clear statement of the problem put forth by Kant. ' Previous conditions ', ' functions of forms of the understanding ', ' validity, charter ', ' modes of nexus ' or even better of relation — all this is correctly phrased and even the conclusion which affirms implicitly the validity and firmness of our experience is genuine Kant. But is it De Quincey ? How can it be reconciled with the other inaccurate statements about ' large ideas ' and the whole confusion of transcendent and transcendental ? How can it be reconciled with the former declamation on the ' rocking earth ' ? How is it reconcilable with the last sentence of the essay : ' Kant's power is the power of a disenchanter — and a disenchanter the most profound ' ? This juxtaposition of irreconcilable statements leads us to the conjecture that these correct formulas were taken from some German exposition without any clear comprehension of their interconnection and consequences [1].

Es scheint nicht folgerichtig, dass Wellek erst — wie wir ausdrücklich feststellen konnten — De Quinceys Ausführungen in vielen Punkten als zutreffend anerkennt, und dann eine Stelle, für welche das in verstärktem Masse gilt, als Plagiat verdächtigt, weil er glaubt, sie mit den Folgerungen, die De Quincey aus der kantischen Philosophie zieht, nicht vereinbaren zu können [2]. Nun hatte ja De Quincey gewiss keine unbedingte Scheu vor Plagiaten (auch wenn er seinerseits Coleridge um dessen Plagiate willen hart rügen zu müssen glaubt) ; aber recht verwunderlich wäre es bei seiner logischen Veranlagung, wenn er die Unvereinbarkeit verschiedener Statuierungen und Urteile, die in demselben

1. Wellek, *Kant in England*, S. 178-79.

2. Das ist das wesentliche Argument Welleks. Denn die " inaccurate statements " wiegen nicht schwer, da sie zugegebenermassen in einem in breiten Zügen richtigen Zusammenhang stehen, und bei De Quinceys eloquenter Sprache lapsus linguae — wie z. B. die Bezeichnung " large ideas " für die Kategorien — nicht überraschen können. Zur Frage der " confusion of transcendent and transcendental ", vgl. S. 362 u. Anm. 5.

Artikel ausgesprochen werden, nicht bemerkt haben sollte [1]. Eine nähere Betrachtung der Urteile und Folgerungen, die De Quincey aus Kant zu ziehen sich berechtigt dünkte, mag erweisen, ob sie wirklich mit der relativ richtigen Erfassung der kantischen Lehre, soweit er sie hat liefern können, in einem solchen Widerspruch stehen, wie Wellek anzunehmen geneigt ist.

De Quincey macht einen klaren Unterschied zwischen all den ' unendlichen ' Anwendungsmöglichkeiten, welche die Kategorienlehre in sich birgt, und den Anwendungen, die Kant selber vornimmt (Masson, II, 100). In Bezug auf diese heisst es : « they are of a nature to make any man melancholy ». Denn aus der Betrachtung der Kategorien — am Beispiel der Kausalität — und ihrer auf die Erfahrung beschränkten Gültigkeit folge,

> that we have no right to view anything *in rerum natura* as objectively [2], or in itself, a cause ; [...] that the whole proceeding is merely with respect to a *human* understanding, and by way of indispensable *nexus* to the general parts of our experience ; finally, that there is the greatest reason to doubt wether the idea of *causation* [oder irgendeine andere der Kategorien] is at all applicable to any other world than this, or any other than a human experience.

All dies ist richtig und kann nicht bezweifelt werden. Doch De Quincey fährt fort und meint, der darüber Meditierende fände « the steadfast earth itself rocking as it were beneath his feet ; a world about him which is in some sense a world of deception ; and a world before him which seems to promise a world of confusion, or a ' world not realised ' » (Masson, II, 101). Dieser Satz ist für Wellek reine Häresie, eine « perverse interpretation ».

Ist nun De Quinceys — freilich nicht Kants Absicht wiedergebende — Interpretation so abwegig ? Wellek hat zwar recht, wenn er schreibt :

> The aim of Kant's Critique was to make the steadfast earth to stand even more firmly on its rock, and not to have it rock beneath our feet. Our world is not a world of deception even if it is a human world, a world of ideality ; and the world without phaenomena is not — even if we could think of such a contradiction — a world of confusion at all [3].

1. Mir erscheint in Welleks Ausführungen etwas unvereinbar : einerseits bezweifelt er die Gültigkeit der ' Deduktion der reinen Verstandesbegriffe ' wie auch eines Teils der transzendentalen Ästhetik (*Kant in England*, S. 178) ; andererseits gibt er der Überzeugung Ausdruck, dass Kants wahre Leistung gerade in der endgültigen, Fundamentierung unserer realen Welt bestehe (S. 177). Wie anders aber geschieht das als durch jene transzendentalen Formelemente, deren Konstituierung in den 'Anschauungsformen ' des Raumes und der Zeit und in der Aufstellung der Kategorien-Tafel bewerkstelligt wird ? Gibt man das eine preis, fällt auch das andere dahin.

2. Den Ausdruck " objectively " hätte De Quincey in diesem Zusammenhang besser vermieden : als ' objektiv ' dürfen wir die empirisch erkennbaren Dinge wohl ansprechen, nur nicht als an-sich-seiend. Aber das meint De Quincey natürlich.

3. Wellek, *Kant in England*, S. 177.

Aber das Ziel Kants ist eines und das Resultat ein anderes. In der philosophischen Entwicklung nach Kant wird nämlich gerade jenes ' Ding an sich ', das Kant ein für allemal als jenseits der Grenzen unserer Erkenntnis liegend etabliert haben wollte, zum Stein des Anstosses. Ein fieberhaftes Suchen nach dem Absoluten setzt ein, das sich in alle Richtungen bewegt, ein Bestreben, das per definitionem unfassbare Ding-an-sich doch auf irgendeine Weise durch die menschliche Erkenntnis zu erfassen. Der ganze deutsche Idealismus ist also gewissermassen aus einem Missverständnis Kants erwachsen. Aber es war ein Missverständnis — wie gegen Wellek betont werden muss, — das in der Natur der Sache lag. Angesichts der Tatsache, dass Kant das Gleichgewicht der alten Zweiteilung ' Phaenomena — Noumena ' zerstört hatte, indem er den Bereich der Erscheinungen auf alles Erkennbare erweiterte, den der Noumena aber auf das leere Schemen des ' Dinges-an-sich ' reduzierte [1], ist diese Haltung kaum vermeidbar. Hegel gibt ihr Ausdruck in seiner *Logik* : « Indem aber [...] diese Erkenntnis sich als die Erkenntnis nur von Erscheinendem weiss, wird das Unbefriedigende derselben eingestanden, aber zugleich vorausgesetzt, als ob zwar nicht die Dinge an sich, aber doch innerhalb der Sphäre der Erscheinung richtig erkannt würden, als ob gleichsam nur die *Art der Gegenstände* verschieden wäre, und die eine Art, nämlich die Dinge an sich zwar nicht, aber doch die andere Art, nämlich die Erscheinungen in die Erkenntnis fielen. Wie wenn einem Manne richtige Einsicht beigemessen würde mit dem Zusatz, dass er jedoch nichts Wahres, sondern nur Unwahres einzusehen fähig sei. So ungereimt das letztere wäre, so ungereimt ist eine wahre Erkenntnis, die den Gegenstand nicht erkännte, wie er an sich ist [2]. »

Es ist dem zeitgenössischen Leser Kants nicht zu verübeln, wenn er die Erde unter seinen Füssen wanken zu fühlen glaubte. Der Versuch Kants, die Apriorität der Axiome, auf Grund deren sich unsere Erfahrung bildet, sicherzustellen, war erkauft durch eine Abtrennung der empirischen Welt von dem, was ihren Erscheinungen zugrunde- oder was jenseits ihrer liegen mag, und dem radikalen Unvermögen der Erkenntnis, der Beschaffenheit der Dinge, wie sie an sich selbst sind, näher zu

1. Die philosophische Durchführung dieses Verhältnisses ist Kant nicht völlig gelungen. Die innerhalb seines Systems wohl auch nicht zu behebende Schwierigkeit entsteht an der unumgänglichen Annahme eines ' Gegebenen ', von dem es — als einem Trans-Subjektiven — nicht plausibel zu machen ist, wie es in die Reichweite der transzendentalen Formal-prinzipien gelangen kann.

2. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, hrsg. von Lasson, Leipzig, 1948, S. 27.

kommen. Mit dieser Lösung haben sich in der Folge nur wenige zufrieden gegeben. Für De Quincey gar wäre die Akzeption einer solchen Abgeschlossenheit des Menschen von aller Transcendenz wider seine ganze Natur gewesen. Seine Sucht, überall den « dark mysteries » nachzugehen, seine Liebe für das Grandiose und Sublime, die Bereitschaft, sich Phantasien und Träumen zu öffnen als den Zugängen zu einer anderen Welt, die Anziehung, die das Geheimnis des Todes auf ihn ausübte, und nicht zuletzt die Unterstützung seiner Anlage durch Stimulantien, die ihn — wie er glaubte — in jenseitige Regionen versetzte : all das zeugt von seiner Unfähigkeit, die Grenzen des Erkennbaren (im kantischen Sinne) zu respektieren.

Dass De Quincey diese Anlage dennoch nicht daran hinderte, einen grossen Teil der transzendentalen Ästhetik und der Kategorienlehre anzuerkennen und bis zu einem gewissen Grade zu verstehen, wird erklärlich, wenn man bedenkt, worin für ihn die eigentliche Leistung Kants bestand. Dessen Bedeutung lag für De Quincey allein darin, die Fundamentierung für Grundbegriffe, auf deren Gebrauch der Mensch nun einmal nicht verzichten könne, geschaffen und damit die nach den Axiomen zu bisher offen gebliebenen Systeme der Logik und der Geometrie erfolgreich abgeschlossen zu haben.

Ideas, however indispensable to human needs, and even to the connexion of our thoughts, which came to us from nobody knew whence must for ever have been suspicious ; and, as in the memorable instance cited from Hume, must have been liable for ever to a question of validity. But, deduced as they now are from a matrix within our own minds, they cannot reasonably fear any assaults of scepticism (Masson, II, 99) [1].

Für De Quincey hat Kant also lediglich ein logisch-technisches Problem gelöst : ihm war es gelungen, was die Logiker und Mathematiker aller Zeiten vergeblich versucht hatten. Irrtümer und Fehlkonstruktionen habe er beiseite geräumt und durch die sichere Installierung der reinen Grundbegriffe habe er — so meint De Quincey — das Gebäude der Logik in absoluter Festigkeit hergestellt.

He it was that authoritatively recalled Logic to its proper duties as a *formal* science. In that sense, and to that extent — viz. simply in relation to the corruptions worked or completed by his own century — Kant was an innovator. He was an innovator by rejecting innovation. [...] he contented himself with cleansing the general field, and removing accumulations, whether of mere unsightly rubbish or of downright obstruction. He built nothing :

1. Für Wellek ist dieses hier an den Tag gelegte richtige Kant-Verständnis De Quinceys unbegreiflich ; er bezeichnet diese " sudden insight into Kan'ts actual aim " als " a surprising change of front ". *Kant in England*, S. 177.

simply, as an active Roman edile, he pulled down the irregular and lawless erections that preoccupied the serviceable areas where truth might pitch her tents... (Masson, V, 336/37).

Nach dem Gesagten kann es nicht mehr überraschen, dass De Quincey die Nutzanwendung, die Kant aus der soweit von ihm akzeptierten Lehre zieht (nämlich in der *Transzendentalen Dialektik*), « depressing [...] from their general tendency » und « yet painfully irritating to the curiosity » nennt (Masson, II, 101). Auf eine ausführliche Darstellung dieser Dinge verzichtet er — sie würde eine « regular treatise » erfordern (die er leider nicht geliefert hat), — aber er macht einige bezeichnende Bemerkungen über die Antinomien. Er charakterisiert sie als « severe adamantine arguments, affirmative and negative, on two or three celebrated problems, with no appeal to any possible decision, but one which involves the Kantian doctrines » (Masson, II, 101). Widerwillig ist er gezwungen, sie anzuerkennen : « the logic is irresistible, the links are perfect, and for each side alternately there is a verdict, thus terminating in the most triumphant reductio ad absurdum, — viz. that A, at one and the same time and in the same sense, is and is not B, — from which no escape is available but through a Kantian solution » (Masson, II, 101-102). Aber De Quincey ist fern davon, « this opprobium of the human understanding, this scandal of logic » (Masson, II, 102) als endgültig anzunehmen, auch wenn es « up to this hour, has offered defiance to any hostile hand » (Masson, II, 101). Die Antinomien sind für ihn vielmehr lediglich « a glove or gage of defiance, constantly lying on the ground, challenging the rights of victory and supremscy so long as it is *not* taken up by any antagonist, and bringing matters to a short decision when it is » (Masson, II, 102).

Obgleich De Quincey also einräumt, dass er nicht imstande sei, logische Argumente aufzubringen, die Kant die Stirn bieten könnten, lehnt er aus seinem ganzen Wesen heraus die Konsequenzen, die Kant aus den eigenen Demonstrationen zieht, durchaus ab. Das ist eine klare und intellektuell saubere Stellungnahme, die sicherlich nicht von Unverständnis zeugt. Und man kann dem Opiumträumer, der immer tiefer in aussermenschliche, visionäre Bereiche einzutauchen bereit war, wohl glauben, wenn er das « profound disappointment », welches Kant ihm bereitete, solcherweise beschreibt :

this same philosophy shed the gloom of something like misanthropy upon my views and estimates of human nature ; for man was an abject animal if the limitations which Kant assigned to the motions of his speculative reason were as absolute and hopeless as, under *his* scheme of the under-

standing and *his* genesis of its powers, too evidently they were. I belonged to a reptile race, if the wings by which we had sometimes *seemed* to mount, and the buoyancy which had *seemed* to support our flight, were indeed the fantastic delusions which he represented them (Masson, II, 89).

Mag diese subjektive Deutung — sicherlich nicht in Kants eigenem Sinne — dennoch als Folgerung aus seiner Philosophie berechtigt sein oder nicht : auf jeden Fall erscheint es nicht angängig, wenn Wellek, hauptsächlich auf den obigen Passus Bezug nehmend, von De Quincey schreibt : « One feels that, at the most, a sense of most personal smallness repelled him [1]. » Solch scheeler Blick aus persönlichem Inferioritätsgefühl ist dieser Stelle nicht zu entnehmen und widersprüche auch dem gesamten charakterlichen Habitus De Quinceys. Der Vergleich mit Kleist, der hier ja naheliegt, wird daher von Wellek verzerrt durchgeführt [2]. De Quincey war kein Kleist, und dessen Reaktion auf die Lektüre Kants war sicherlich « much more intense ». Aber auch — wie Wellek annimmt — « much more sincere » [3] ? Die Wirkung Kants auf De Quincey war von derjenigen auf Kleist vielmehr völlig verschieden, und es ist verfehlt, diese Verschiedenheit mit Echtheitsgraden messen zu wollen. Kleist wurde durch seine — übrigens auch subjektive — Kant-Deutung in seiner ganzen Existenz erschüttert : über seinem mühsam zusammengehaltenen Gebäude von Tugend- und Lebensweisheiten schlugen die Wellen universalen Zweifels zusammen. De Quincey dagegen wurde durch seine subjektive Kant-Interpretation in der eigenen andersartigen Position keineswegs wankend. Er empfand nur Traurigkeit und Enttäuschung über eine Philosophie, die zu derartigen — und, wie es schien, wesentlich mit ihr verbundenen und in der « Transzendentalen Dialektik » evident werdenden — Folgerungen führte. So weit Kant die rationalen Denkstrukturen untermauerte und fundamentierte, war er ihm willkommen ; die Konsequenzen gedachte er nicht zu akzeptieren, obgleich er zugeben musste, ihnen nichts Stichhaltiges entgegenhalten zu können. Er zollte der kantischen Philosophie — soweit sie sich ihm erschloss — nur soweit Anerkennung, als er sie mit seiner eigenen Natur vereinbaren konnte. So stark sein logisches Bedürfnis war, so stark war auf der anderen Seite seine Überzeugung, dass der Mensch mit einem Teil seines Seins einer anderen Welt

1. *Kant in England*, S. 176.
2. Proctor, der ihn nach der positiven Seite hin verfälscht (*a. a. O.*, S. 29), scheint weder Kant noch Kleist zu kennen. Wellek ist also insofern mit seiner polemischen Abweisung Proctors (*De Quincey's Status*, S. 251) im Recht, schiesst aber weit über Ziel hinaus.
3. *Kant in England*, S. 176.

teilhaftig ist, und dass sich ihre Geheimnisse ihm schon hier zu öffnen vermögen.

Ziehen wir noch andere Stellen aus den Schriften De Quinceys heran, an denen von Kant oder seiner Philosophie die Rede ist, so kann das bisher Gesagte in wenigen Punkten ergänzt werden. Bot auch Kants praktische Philosophie dem Opiumesser wenig Reize, so meint er doch einmal, an diesem Punkt Kants Lehre mit seinem eigenen transzendierenden Wesen in Einklang bringen zu können : aus dem Plätschern eines Gebirgsflusses hört er die Zustimmung, « that the destiny of man is more in correspondence with the grandeur of his endowments, and that our own mysterious tendences are written hieroglyphically in the vicissitudes of day and night, of winter and summer, and throughout the great alphabet of Nature ! », und er gesteht, hierfür gebe es kein « *intellectual* argument. One argument there is, one only there is, of philosophic value : an argument drawn from the *moral* nature of man : an argument of Immanuel Kant's. The rest are dust and ashes » (Masson, II, 402). Dass De Quincey hier nicht bloss, wie man vermuten könnte, mit rhetorischen Floskeln einen Schlusseffekt anfügt, vielmehr das Formalprinzip der kantischen Ethik wohl erfasst hatte, geht aus einer Stelle hervor, in der Kants Name allerdings nicht genannt wird. Die Paleysche Grundlage der Moral, die « on the principle of expediency » basiert, ablehnend, nennt De Quincey « the very principle », auf der jede echte Ethik zu beruhen hat : « it would tell us to obey the principle itself without reference to the apparent consequences » (Masson, III, 184 u. Anm.). So wie De Quincey mit diesem Satz dem Geist Kants nahekommt, so zeigt er auch eine richtige Einschätzung der kantischen Gottesvorstellung : nachdem er Kants Widerlegung der Gottesbeweise kurz dargestellt hat, erwähnt er die zwei Manifestationsweisen der Vernunft und schreibt : « God he asserts to be a postulate of the human reason, as speaking through the conscience and will, not proved *ostensively*, but indirectly proved as being *wanted* indispensably, and presupposed in other necessities of our human nature » (Masson, VIII, 261-62) [1].

Trotz dieser Äusserungen bringt De Quincey aber der kantischen Ethik im ganzen nicht allzu viel Sympathie entgegen. Die Rigo-

1. Bezeichnend ist auch, dass De Quincey eine Kant-Stelle herausgreift, in der die christliche Ethik als eine Vereinigung stoischer und epikuräischer Prinzipien bezeichnet wird. Dabei legt er Wert darauf, Kant als " a distinguished German infidel " zu bezeichnen, der " allowed to constitute a philosophic character for Christianity, which offered itself at the very vestibule " (Masson, III, 49).

rosität ihres Pflichtbegriffs und die Verdammung aller Liebes- oder Mitleidsregungen in Bezug auf das eigentlich ' Moralische ' einer Handlung waren sicherlich nicht nach seinem Sinne. Einen Beleg dafür bildet die Stelle, wo er von der « extravagant height » spricht, zu der Kant « his general reverence for truth » hochgetrieben habe :

So sacred, in his estimate, was the obligation to unconditional veracity that he declared it to be a duty, in case a murderer should apply to you for information as to the route taken by a man who had just escaped from his murderous fangs, to tell him the truth, the whole truth, and nothing but the truth. Not to save a poor innocent fellow-creature from instant and bloody death, not even to save the assassin from the guilt and misery of so hideous a crime, would it be lawful, in Kant's judgment, to practise any the slightest evasion or disguise. The right to truth even of the most abhorred matricide, and in the very act and agony of accomplishing his hellish purposes, is, according to Kant, absolute, and incapable of restraint and qualification (Masson, VIII, 104) [1].

Einer solchen Haltung auf Grund eines formalen Prinzips, das von der gegebenen Situation völlig absicht, konnte De Quincey keine Zuneigung entgegenbringen.

Die Ablehnung der kantischen Ethik hängt zusammen mit De Quinceys Christentum. Es war nicht durch einen starken persönlichen Glauben gekennzeichnet, der sich mit Kants Philosophie allenfalls hätte vereinbaren lassen. De Quincey war vielmehr ein Christ in zweierlei Sinne : einmal auf die gleiche Art, in der er politisch ein Tory war, im Sinne der « Church of England » [2], festhaltend an der ' Institution ' der Kirche als der selbstverständlichen Form des religiösen Lebens ; zum anderen, indem er das Gebot der « charity » gegen den Armen, Unterdrückten und Ungerechten, ja den « criminal » (Masson, III, 49) als das wesentlichste der christlichen Lehre betont [3]. Beide Überzeugungen müssen wenn nicht der intellektuellen Bewältigung, so doch der Anerkennung und dem Nachvollzug der kanti-

1. Vgl. KANT, *Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen*, Akad. Ausg., 1. Abt. Bd. VIII, S. 423-430. Im Lichte des obigen Passus muss De Quinceys Bemerkung, gesehen werden, dass Kant in seinem Brief an den König von Preussen — « *lied* » : " Kant, — the upright, stern, stoical Kant, — in his answer to the king, shuffled, juggled, equivocated, in fact (it must be avowed) *lied* " (Masson, II, 104). Das ist natürlich nicht zu halten. Doch es steht auf dem Hintergrund von De Quinceys Überzeugung, dass Kant " the most sincere, honourable and truthful of human beings " sei (Masson, X, 262 Anm.). Und man muss bedenken *a*) die durchaus nicht eindeutige Haltung der Zeit diesem Brief Kants gegenüber, und *b*) De Quinceys, richtige oder falsche, Überzeugung, dass es sich bei Kant um einen " infidel " handelt. Auf jeden Fall liest sich die Stelle im Zusammenhang wesentlich anders, als man aus Welleks Bericht, der nur das aus dem ganzen herausgerissene « *lied* » anführt, annehmen muss.

2. Vgl. etwa Masson, III, 129.

3. Dieses für De Quincey als Christ und als Autor ausserordentlich bedeutende Moment dürfte auf den Einfluss durch die " Evangelicals " zurückzuführen sein, dem er in seiner Jugend ausgesetzt war. Vgl. dazu Wellek, *De Quincey's Status*, S. 253.

schen Ethik im Wege stehen. Denn diese leistet der Sanktionierung einer Institution — welcher auch immer — sicherlich keinen Vorschub, und lehnt Sentiments als ethisch irrelevante, vielleicht sogar störende Faktoren ab oder verhält sich ihnen gegenüber zumindest indifferent.

De Quincey konnte Kants Moral- und Religionsphilosophie nicht anders als zurückweisen. Verstimmend sind dabei nur der zeitweilig sehr arrogante Ton der Zurückweisung und die unsinnigen Übertreibungen, die man nicht zu verteidigen vermag, und die das Richtige oder Belangvolle seiner Ausführungen oft genug überwuchern und verdecken. So behauptet De Quincey von Kant : « he manifestly thinks of Christianity with enmity, — nay, with spite », und sagt ihm nach, « that he was mean and little-minded in his hatred to Christianity » (Masson, VIII, 95). Sicherlich geht De Quinceys rhetorischer Elan hier mit ihm durch, wie man es bei ihm öfters beobachten kann. Im Strome des dahinfliessenden Pathos fallen Worte und Sätze, die besser ungesagt geblieben wären. Sie sind für den Enthusiasmus charakteristisch, mit dem De Quincey das traditionelle Christentum gegen (vermeintliche) Angriffe zu schützen sucht. Wenn man aber an die Folgen Kants denkt : den unvermeidbaren Konflikt, in den dessen Autonomieprinzip das Moralische mit dem Natürlichen brachte [1], so wird man De Quincey bei allem Falschen und Unsinnigen seiner Aussagen einen gewissen Instinkt zugestehen müssen. Es ist der Instinkt des Insularen, der dem im höchsten Grade Revolutionären bei Kant misstrauisch gegenübersteht.

De Quincey gibt seine Urteile von einem selbstverständlich gegebenen Standpunkt aus ohne viel Skrupel ab. Es widerstrebt ihm heftig, diesen Standpunkt selbst einer Kritik zu unterziehen und die eigene Position reflexiv in Frage zu stellen. So sehr De Quincey also Einzelheiten der kantischen Lehre als nützlich erkannte und sich zu eigen machte, so wenig war er dem Prinzipiellen der Methode : Kritik der Vernunft an sich selber, zugetan. Sein Denken verlief im Grunde noch in den Bahnen einer vorkan-

1. Dieser Konflikt mag auf christliche Vorstellungen zurückgehen ; er ist aber nicht als dem Christlichen unbedingt zugehörig zu betrachten. Das institutionelle Christentum des Katholizismus jedenfalls *sanktioniert* die natürlichen Triebe und stellt sie nicht in Gegensatz, sondern in ein Stufenverhältnis zu höheren moralischen oder religiösen Qualitäten, die als solche das Natürliche auch nicht ausschliessen, sondern in eine Ordnung einbeziehen. Erst im Protestantismus (besonders dem Calvins) beginnt die Vorstellung von der absoluten Unvereinbarkeit von weltlicher Lust und spirituellem (Gottes-)Dienst zu dominieren, und es ist wohl nicht ohne Bedeutung, dass Kant in pietistischer Atmosphäre aufwuchs.

tischen Vernunft, die gewisse Fundamentalbegriffe (fast noch als Substanzen verstanden [1]) ungeprüft annimmt : die ratio ruht auf Grundlagen, die selber sich der rationalen Durchdringung entziehen. Damit verbunden ist ein — bei den Angelsachsen nicht seltener — Pragmatismus, der Theorien auf Grund ihrer praktischen Wirkungsmöglichkeit begutachtet. Beides zusammen trug zur Verstärkung des politischen und kirchlichen Traditionalismus De Quinceys bei.

So wird es verständlich, dass De Quinceys Urteil über Kant im wesentlichen und entscheidenden negativ ausfällt. Als ein extremes Beispiel mag hier die folgende Stelle Platz finden :

... neither can I think that any man [...] ever could tower upwards into a very great philosopher unless he should begin or should end with Christianity. Kant is a dubious exception. Not that I mean to question his august pretensions, so far as they went, and in his proper line. Within his own circle none durst tread but he. But that circle was limited. He was called, by one who weighed him well, the *alleszermalmender*, the world-shattering Kant. He could destroy — his intellect was essentially destructive. He was the Gog and he was the Magog of Hunnish desolation to the existing schemes of Philosophy. He probed them ; he showed the vanity of vanities which besieged their foundations — the rottenness below, the hollowness above. But he had no instincts of creation or restoration within his Apollyon mind [2] ; for he had no love, no faith, no self-distrust, no humility, no child-like docility (Masson, II, 155).

So wenig diese Worte in ihrer evidenten Ungerechtigkeit und ihrer etwas peinlichen Pathetik Kant auch nur im entferntesten zu treffen vermögen, so sind sie doch, im Lichte des gesamten mitgeteilten Materials, nicht als Zeugnis völligen Unverständnisses zu nehmen. De Quincey folgte Kant, soweit man das zu jener Zeit von einem in ganz anderer geistiger Tradition Aufgewachsenen erwarten konnte, aber er widersprach mit äusserster, sachlich nicht zu rechtfertigender und vor persönlichen Verunglimpfungen nicht zurückschreckender Schärfe dem, was er (und nicht nur er allein) als die Resultate der kantischen Philosophie ansah. Dabei geschah es, dass er nicht zwischen Absicht und Folge unterscheiden konnte oder wollte, und dass er Züge, die

1. Das macht sich besonders in den rhetorischen Passagen bei De Quincey bemerkbar, in denen Begriffe wie *Love*, *Solitude*, *Eternity*, *Death* usw. personifiziert figurieren ; d. h. aber : sie werden als objektive (wenn auch innermenschliche) Mächte verstanden, und nicht im kantischen Sinne als Allgemeinbegriffe, unter welche die verschiedenen in der Apperzeption assoziierten Data subsumiert werden. So erscheinen auch die moralischen Gesetze als " those holier rights and duties which grow out of laws heavenly and divine, written by the finger of God upon the heart of every rational creature " (Masson, III, 161).

2. Diesen Ausdruck greift Wellek u. a. heraus, um De Quincey Unkenntnis Kants nachzuweisen (*De Quinceys Status*, S. 250). Sicherlich ist er nicht sein zutreffend. Aber die Goldwaage ist hier nicht am Platze. Rhetorischer Eifer trug De Quincey oft über jedes Mass hinaus, und seine oratorisch gesuchten Formuliererungen verfehlen häufig den Gegenstand.

ihm in der Lehre Kants involviert schienen, auf die Person des Philosophen übertrug.

Seine schroffe Haltung rührt im letzten daher, dass der Geist Kants ihm fremd blieb : er vermochte als ein der traditionellen Logik Verhafteter [1] den rationalen Deduktionen zu folgen ; für deren eigentlichen Kern : die Kritik und das (erst bei den Nachfolgern Kants völlig entwickelte) Prinzip der Reflexion des Selbstbewusstseins hatte er kein Organ. So war ihm auch der Zugang zu den philosophischen Welten Fichtes, Schellings und Hegels verwehrt, die geschichtlich gesehen ja keine Abirrungen, sondern genuine Weiterführungen und Entfaltungen des von Kant gepflanzten Keimes darstellen. Die Transformierung des Substanzbegriffes in funktionale Aktionsprinzipien, wie sie im Gefolge Kants weiter vollzogen wurde, hat er nie auch nur im Ansatz begriffen ; und die in Kants antinomischer Philosophie verborgen liegenden Tendenzen, die traditionelle Logik in eine ontologische Dialektik auszuweiten, vermochte er gar nicht wahrzunehmen, geschweige denn zu billigen. Nur soweit Kant im 18. Jahrhundert beheimatet war, fand er bei De Quincey Verständnis und Zustimmung ; die Auflösung jedoch der statischen Welt und die ihr immanenten dynamischen Folgerungen waren dem Intellekt des Opiumessers — so sehr er auch mit einer an deren Seite seiner Wesens daran teilhatte — entweder unbegreiflich oder forderten ihn zu meist unbilligem Widerspruch heraus. Und in einem noch weiteren Verstande erscheint die Struktur seines Denkens wesentlich unkritisch : den Selbstzweifel als das Stimulens alles Philosophierens hat er nie kennen gelernt, ja er war unfähig, ihn als Wert einzusehen.

Peter Michelsen.

1. Auch Wellek, *De Quinceys Status*, S. 252, schreibt : " De Quincey knew something of traditional logic. "

NOTES ET DOCUMENTS

L'ESPAGNE

dans le *Journal Étranger* (1754-62)
et la *Gazette Littéraire de l'Europe* (1764-66).

Fondé en avril 1754, le *Journal Étranger*, mensuel, fut dirigé jusqu'en janvier 1755 par Toussaint et Favier. Au cours de cette période sept textes relatifs à l'Espagne furent publiés dont trois dissertations ou discours académiques espagnols, un extrait de Feijoó et la traduction de cinq « romances » (octobre).

De février 1755 au mois d'août 1755 la direction du *Journal Étranger* fut assumée par l'abbé Prévost. Les articles sur l'Espagne se firent plus nombreux : on en compte treize dont six travaux académiques (en considérant comme tel l'*Ataulfo* de Montiano y Luyando) et trois extraits de Feijoó. Parmi les académiciens présentés figurent, outre Montiano, Luis José Velázquez et le Père Casani.

C'est entre septembre 1755 et septembre 1756, avec Fréron et son collaborateur Coste d'Arnobat, que la fréquence des articles d'origine ou de sujet espagnol atteint le maximum. Sur 21 articles, on note quatre traductions de Pérez de Montalbán (la comédie *La Deshonra honrosa* lui sera cependant seule attribuée), trois travaux de caractère académique et trois traductions de Feijoó. Parmi les académiciens ou savants nouvellement présentés figurent Luzán, Blas Antonio Nasarre et le Père Torrubias.

D'octobre 1756 à décembre 1758, sous la direction de Deleyre et Querlon, quinze études, comptes rendus ou traductions seulement sont publiés, dont cinq textes de caractère savant ou académique et quatre extraits de Feijoó. Une présentation de Quevedo et de son œuvre (septembre 1757), ainsi que la traduction libre d'une nouvelle de María de Zayas y Sotomayor (mai 1757) sont particulièrement notables. Parmi les érudits contemporains présentés, il faut citer Gabriel Ramírez et Campomanes.

En 1759 le *Journal Étranger* ne fut pas publié. Repris en janvier 1760 par Arnaud et Suard, avec l'aide morale et financière du Dauphin, il cessa de paraître en septembre 1762, lorsque ses directeurs se virent confier la rédaction de *La Gazette de France*. On relève une vingtaine de

textes ou de mentions relatifs à l'Espagne au cours de cette période finale. Cette faiblesse quantitative est compensée par l'intérêt que présentent des communications comme celles qui se rapportent aux recherches et aux mémoires du Père Burriel, ou des notes critiques du genre de celles qui traitent de *Fray Gerundio* (P. Isla). Parmi les auteurs espagnols contemporains étudiés ou mentionnés on relève les noms de Mayans y Siscar, de Juan de Iriarte, du Père Torrubias.

En mars 1764, Arnaud et Suard créèrent un nouveau « Journal Étranger », sous le titre *La Gazette littéraire de l'Europe*, dont le dernier fascicule est de février 1766. Ce périodique, au moins bi-mensuel, s'occupa fort peu de l'Espagne puisqu'on y relève, à peine dix articles, de portée très inégale, sur ce pays, étalés sur 23 mois. La collaboration de Voltaire, étudiée par H. Bédarida (« Voltaire, collaborateur de la *Gazette littéraire de l'Europe*, 1764 », *Mélanges Baldensperger*, Paris, 1929), et un article assez complet sur la comédie espagnole à propos du *Rico-hombre de Alcalá* de Moreto (26 septembre 1764) interdisent toutefois de tenir pour négligeable cette partie espagnole.

On se convaincra, en parcourant la table présentée ci-après, que le *Journal Étranger* tient une place fort estimable parmi les publications qui présentèrent l'Espagne au public français. Il eut le mérite de suivre l'actualité littéraire madrilène grâce à ses correspondants espagnols dont l'identité ne fut pas révélée, à l'exception d'un candidat, Gaspar de Montoya (novembre 1756). Les œuvres marquantes de l'époque (*Cartas eruditas y curiosas* de Feijoó, *Fray Gerundio* de Isla, *Poética* de Luzán), les principaux historiens (Ferreras, Burriel, Mayáns), les académiciens les plus notables, sont présentés dans une perspective conforme à celle que tracent les historiens actuels de la littérature. L'aspect léger de cette fonction d'intermédiaire littéraire présente lui aussi un grand intérêt puisqu'il se marque par des traductions ou adaptations de Quevedo (*La hora de todos*), de Pérez de Montalban (trois nouvelles tirées de ses *Sucesos y prodigios de amor*, sa comédie *La Deshonra honrosa*), de Maria de Zayas y Sotomayor (*Al fin se paga todo*, tiré des *Novelas amorosas y exemplares*), de « romances » extraits du *Romancero General* de 1604.

Le *Journal Étranger* est d'autre part remarquable par ses élans de bienveillance à l'égard de l'Espagne, exceptionnels à l'époque. Il s'oppose par là aux Encyclopédistes, assez mal disposés envers cette nation, et il n'est pas inutile de rappeler à cette occasion que Fréron et Coste d'Arnobat, leurs ennemis parmi beaucoup d'autres, collaborèrent un temps au *Journal Étranger*. Toutefois, il y eut toujours quasi unanimité pour condamner la liberté de la littérature espagnole du Siècle d'Or, du théâtre en particulier, cette absence de discipline ou cette indifférence à l'égard de toute discipline étant communément qualifiée « mauvais goût ». Cette foi classique des Français explique notamment le caractère schématique des traductions de « comedias », celles-ci étant jugées bonnes tout au plus à fournir des intrigues et des situations piquantes à nos auteurs dramatiques : l'adaptation de *La Deshonra*

honrosa de Pérez de Montalban, dans le *Journal Étranger* de juin 1756, fournit un bon exemple de ces condensations utilitaires qui annoncent les « digest » modernes. C'est, paradoxalement, dans la critique de cette même *comedia* qu'on lit ces phrases si surprenantes pour l'époque :

> C'est ici une Tragi-Comédie, espèce d'ouvrage peu accueilli en France et très goûté en Espagne. [...] Laquelle des deux Nations peut-elle prétendre avoir pour elle la supériorité de justesse dans la manière de voir ? Ni l'une ni l'autre, ou je me trompe fort. [...] L'unité de ton et la vigueur de l'intrigue suppléent au respect des unités de lieu et de temps.

Ces lignes semblent écrites, ou directement inspirées, par Fréron qui, dans son discours de présentation aux lecteurs du *Journal Étranger* (septembre 1755), distinguait déjà le « beau universel » et le « beau particulier », allant jusqu'à faire cette remarque si sage : « Chaque nation a ses délicatesses, souvent fausses, qui l'empêchent quelquefois de goûter certains écrits et d'en profiter » (p. 15 du fascicule de sept. 1755). Mais cette sagesse demeure exceptionnelle, et nombre d'articles du *Journal Étranger* prennent violemment à partie les grands auteurs espagnols du XVII^e^ siècle. (Voir notamment le compte rendu de la *Poétique* de Luzan, 1^er^ vol., décembre 1755, l'*Avertissement* de janvier 1760, et le commentaire de *Praticas é industrias para promover las Letras Humanas*, sept. 1760).

Cette querelle au sujet des règles mise à part, les directeurs et les collaborateurs du *Journal Étranger* se montrèrent toujours déférents à l'égard de l'Espagne, qui était, il est vrai, l'alliée naturelle de la France contre l'Angleterre. (Pacte de Famille, 1761). Ce respect et cette bienveillance n'étaient pourtant pas fort répandus au milieu du XVIII^e^ siècle, la générosité dogmatique l'emportant le plus souvent sur le sentiment patriotique dans les salons. On a pu écrire : « L'anglomanie du XVIII^e^ siècle, loin de se contenter d'entraîner une simple désaffection, un désintérêt pour les choses d'Espagne, s'accompagnera d'une très réelle antipathie, agressive et méprisante ». (Edmond Fabre, *L'Espagne dans l'œuvre des Encyclopédistes*, 1954. Mémoire de diplôme d'études supérieures, inédit. Paris, p. 11). M. Jean-Jacques Achille Bertrand note de son côté : « (Nos philosophes) ne surent pas profiter de l'estime que l'Espagne nouvelle portait à leur œuvre politique, ni aider à l'entreprise des *afrancesados* de plus en plus nombreux. Ils ne surent pas prendre et étreindre cette main qui leur était affectueusement tendue. » (*Sur les vieilles routes d'Espagne. Les voyageurs français.* Les Belles-Lettres, 1931, p. 111). C'est pourquoi les aimables paroles du *Journal Étranger* rapportées ci-après ont de l'importance :

> On n'a pas une haute idée de l'état des Sciences en Espagne. C'est une injustice, fondée sur d'anciennes préventions qui ne doivent plus subsister... (févr. 1755 ; à propos de l'*Origine de la Poésie Castillane* de José Luis Velázquez). — « Nos aversions nationales ont eu leur source dans une vieille erreur : faisons connaître les Espagnols, ils sont assurés de notre estime ; et comme l'amitié la suit de près, les deux Nations seront bientôt réconciliées. (Commentaire d'un texte de Feijoó, juin 1755). — L'esprit naturellement porté aux

grandes choses, et capable par émulation de vaincre tous les obstacles, ce peuple n'a qu'à sentir le beau pour le créer... (*Avertissement* de novembre 1756). — L'Espagne où les Sciences et les Arts sont maintenant fort cultivés, peut figurer avec distinction dans l'Europe sçavante... (note de déc. 1758 dans la section « Espagne ») — La Gravité dont il semble que nous fassions un reproche aux Espagnols, et dont ils se vantent avec raison, nous la prenons mal à propos pour un sérieux imperturbable et bien près du ridicule. Le genre de Gravité qui caractérise cette Nation, et qui formait le caractère des Spartiates et des Romains, n'est autre chose que la constance et la fermeté dans les résolutions qu'on a prises après un profond et long examen. — (Commentaire de *Fray Gerundio*, avril 1760).

Cette dernière remarque, sur la gravité espagnole, prend toute sa valeur quand on la rapproche de celle que fait Marmontel sur le même sujet dans l'article « Comédie » de l'*Encyclopédie* : « Un peuple qui affectait autrefois dans ses mœurs une gravité superbe et dans ses sentiments une enflure romanesque, a dû servir de modèle à des intrigues pleines d'incidents et de caractères hyperboliques » cité par Fabre, mémoire indiqué ci-dessus). On notera au passage la critique de l'exubérance baroque et des excès rhétoriques, qui est faite aussi, malgré sa courtoisie, par le *Journal Étranger* (en oct. 1755, à propos d'une *Vie de Saint Jean-Baptiste* ; en nov. 1755, dans le commentaire d'un manuel de correspondance ; enfin, en févr. 1756, au sujet des éloges que renferment les Préfaces espagnoles).

L'un des principaux collaborateurs du *Journal Étranger* pour la partie espagnole fut Pierre Nicolas Coste d'Arnobat (1731-1808). (Voir sur cet hispanisant notre étude dans la *R.L.C.* d'oct.-déc. 1958). C'est du moins ce qu'indique Palissot de Montenoy dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature depuis François Ier jusqu'à nos jours* (éd. de 1803, Paris, Gérard, 2 vol.), sur la parole de Coste d'Arnobat lui-même :

> Attaché très jeune au service militaire, et n'ayant consacré aux lettres, quoiqu'il les aime avec passion, que des moments de loisir, il a négligé même de mettre son nom à la tête des différents ouvrages qu'il a publiés, et qui n'ont pas été recueillis. Nous savons cependant qu'il avait donné, dès sa première jeunesse, des Lettres curieuses sur le Voyage d'Espagne ; *que la plupart des articles, tirés de la littérature espagnole, qui ont paru dans le Journal Étranger, sont de lui*, et qu'il a traduit de cette langue plusieurs nouvelles de Cervantes, et de quelques autres auteurs.

Coste d'Arnobat servit en effet longtemps dans la gendarmerie de la garde du Roi, où il entra le 20 septembre 1756. Les *Lettres* « curieuses » sur le voyage d'Espagne, anonymes, datées de Pampelune, 1756, sont une satire très amusante de la vie navarraise et un recueil d'anecdotes scabreuses sur les moines et l'honneur conjugal espagnol. En ce qui concerne sa collaboration au *Journal Étranger*, Coste d'Arnobat a fourni d'une façon certaine les adaptations de *La Prodigiosa*, huitième nouvelle des *Sucesos y prodigios de amor* de Pérez de Montalbán, sous le titre *L'amour constant* (avril 1756) ; de *La hermosa Aurora*, sous le titre *La belle Aurore* (« Nouvelle portugaise » mai 1756) ; et de *Los primos*

amantes, sous le titre *Les cousins amants* (sept. 1756), qui sont respectivement les première et septième nouvelles des *Sucesos y prodigios de amor* cités. Paraissent également provenir de lui les deux extraits de Feijoó de mars 1756, la présentation des *Cartas eruditas* de Feijoó, déc. 1755), la version de *La Deshonra honrosa* (juin 1756), et celle de la septième des *Novelas amorosas y exemplares* de María de Zayas y Sotomayor, adaptée sous le titre traduit *Tout se paye à la fin*. Les nouvelles de Montalbán comme celle de María de Zayas furent publiées sans nom d'auteur : on aura même remarqué que l'une d'elle fut donnée comme une traduction du portugais dans le but probable de remplir une section sans matières. Cette absence de scrupules — bien apparente aussi dans la manière de traduire — se retrouve dans le titre que Coste d'Arnobat donna en 1802 à ses trois nouvelles de Montalbán, mêlées à *La Gitanilla* et à *El amante liberal* de Cervantes : « Nouvelles imitées de Michel Cervantes et autres auteurs espagnols ». *Les* autres auteurs espagnols n'étaient que le seul Montalbán, dont le nom était toujours tû. Quant à *La Gitanilla* et à *El amante liberal*, ce sont les deux premiers titres des Nouvelles Exemplaires que Coste traduisit pour Lefebvre de Villebrune en 1775-76 (*Nouvelles espagnoles de Michel de Cervantes*. Traduction nouvelle avec des notes, ornée de figures en tailles douces. I. *La Bohémienne*, 1775. II. *L'Amant libéral*, 1776, Madrid et Paris). Par son goût de la dissimulation, son peu de respect des individualités étrangères, sa malice et sa causticité mal contrôlées, Coste d'Arnobat fut un intermédiaire littéraire médiocre entre l'Espagne et la France.

L'esprit dans lequel est tenue la très intermittente rubrique espagnole de la *Gazette littéraire de l'Europe* n'a guère de point commun avec celui du *Journal Étranger* en 1756, ni même en 1760, bien que les directeurs soient les mêmes qu'à cette dernière époque. L'Espagne semble intéresser fort peu et les questions littéraires ou juridiques sont négligées au profit des questions économiques ou scientifiques. La présence de Voltaire, qui avait accepté de traiter les questions de littérature espagnole alors qu'il n'avait qu'une médiocre estime pour l'Espagne, est très significative. Sur cette collaboration nous renvoyons à l'article de M. Bédarida déjà cité et aux notes de la présente table. Quant à Anne-François Duperrier-Dumouriez (1707-1769), l'auteur de la traduction de *El valiente Justiciero y Rico-Hombra de Alcalá*, c'était un homme qui alliait de vastes connaissances littéraires et artistiques à une grande sécheresse d'esprit. Les biographes de son fils, le fameux général Dumouriez, notent : « Son père... tourna toute son éducation du côté utile, en y sacrifiant absolument l'agréable. Lui-même était cependant peintre, musicien et poète. » (*La vie et les mémoires du général Dumouriez avec des notes et des éclaircissements historiques par MM. Berville et Barrière*, Paris, 1822, page 7). Cette présentation de l'œuvre de Moreto est l'un des rares travaux de littérature étrangère que l'on puisse attribuer au père de Dumouriez, le seul livre, apparemment publié par lui étant l'adaptation du *Ricciardetto* de Niccoló Forteguerri (1738). Sa

critique du théâtre espagnol est totalement classique, voltairienne, sans aucune des atténuations que l'on trouve dans le *Journal Étranger*. Les « Comedias » sont pour lui de simples documents vivants qui n'ont que de lointains rapports avec l'art, lequel est d'abord mesure.

Nous terminerons cette introduction en signalant la collaboration que nous ont aimablement prêtée M. Joaquin del Val, de Madrid, — auquel nous sommes notamment redevable de l'identification des « romances » anonymes traduits dans le *Journal Étranger* d'octobre 1954, — et M. Albert Kies, professeur à l'Athénée de Tirlemont, qui a bien voulu consulter pour nous à la Bibliothèque Royale de Bruxelles les *Obras escogidas* de Quevedo publiées à Anvers en 1757. Qu'ils veuillent bien trouver ici l'expression de notre gratitude.

TABLE DES ARTICLES ET MENTIONS

JOURNAL ÉTRANGER

1754

Avril.

Page 75. Si la mythologie fait partie de l'Histoire, et comment elle doit y entrer. Dissertation tirée par extrait des Mémoires de l'Académie Royale d'Histoire de Madrid.

Cette dissertation est de Francisco Manuel de la Huerta.

Mai.

Page 182. Dissertation historique sur l'origine des duels et des défis, de leurs règles et de leurs progrès jusqu'à leur entière extinction, extraite des mémoires de l'Académie Royale de Madrid.

Juin.

Page 65. Oracion del signor (*sic*) D. Tiburcio de Aguirra (*sic*), en honor de las tres nobles artes, Pintura, Escultura y Architectura, en la junta general celebrada en 23 diciembre 1753.

Septembre.

Page 1. L'érudition apparente, discours tiré du Théâtre Critique du R. P. Feijoó, Bénédictin, traduit de l'Espagnol en Français.

Il s'agit de « Sabiduría aparente », tome II, nº VIII du *Teatro Crítico* (4 tomes de *La Lectura*). Cette traduction n'est pas mentionnée dans l'ouvrage de G. Delpy, *L'Espagne et l'Esprit Européen. L'Œuvre de Feijoó* (1725-1760), et plus spécialement dans l'appendice I. «Feijoo hors d'Espagne (Quelques aperçus). »

P. 196. Vies des sculpteurs espagnols par D. Antonio Palomino Velasco. Londres, 1747.

Cet article comprend une trentaine de notices.

Octobre.

Cinq « romances » espagnols publiés. On les présente de la façon suivante : « Chaque peuple a ses Romances et conserve assez bien à ce genre de poème son caractère distinctif. On va juger par les cinq pièces de cette espèce que nous donnons au Public, de la variété que les Espagnols sçavent y répandre. » Un titre est donné à chaque pièce : les deux premiers vers sont cités tant bien que mal en espagnol : la traduction française est en prose.

Ire romance espagnole : Marius au milieu des ruines de Carthage. « Dos exemplos de fortuna / De bien y mal los mal (*sic*) altos... »

IIe romance espagnole : Olympe à Birène. « Subida et (*sic*) un alta roca / Dondebate (*sic*) el mar insano... »

Une note signale que le passage « Dans nos transports mutuels, toute mon existence était ton bien » traduit les vers « Cogiste de mi jardin / la florsiendo tu hortelano ».

IIIe romance espagnole : La Bergère Capricieuse : « Amada pastora mia / Tudes cuidos (*sic*) me maltratan... »

IVe romance espagnole : Contre la jalousie. « De mil necias opiniones / Que por el mundo espazen (*sic*)... »

Ve romance espagnole : Pour la jalousie « Donde ay zelos, ay amor / De que ay a amor (*sic*) sin zelos... »

Traduction lourde ne rendant pas les raccourcis du texte espagnol. Voici, à titre d'exemple, la conclusion de ce dernier romance : « La jalousie est pleine d'amour, elle le perfectionne, en un mot pour mettre le dernier trait à son éloge, sans jalousie il n'y a point d'amour parfait. »

Ces cinq « romances » sont extraits du *Romancero general* imprimé à Madrid par Luis Sánchez en 1600, et réimprimé en 1604 et 1605. Le premier (« Dos ejemplos de fortuna... ») figure au folio 44 de l'édition de 1600 : il est anonyme. Le quatrième (« De mil necias opiniones... ») figure au folio 498 : c'est un romance de Gabriel Lasso de la Vega qui l'avait publié dans la *Primera parte del Romancero* (Madrid, 1587). Le deuxième a en réalité pour titre « Olimpia y Vireno » et son premier vers se lit « Subida en un alta torre... » : anonyme, de type chevaleresque, il se trouve au folio 41 du *Romancero general*. Le cinquième (« Donde ay zelos, ay amor... »), également anonyme, est au folio 499. Le troisième poème (« Amada pastora mia...), que le nom de Belard révèle comme étant de Lope de Vega, figure aussi dans le *Romancero General*.

Novembre.

Observations faites en montant au sommet du Pic de Teneriffe par le Docteur Thomas Héberden, qui a résidé plusieurs années au Bourg d'Orotava, situé au pied de cette montagne.

1755

Février.

Section « Poésie ». Origine de la Poésie Castillane ; par Dom Louis-Joseph Velazquez, Chevalier de l'Ordre de Saint-Jacques, de l'Académie Royale d'Histoire, et de celle des Inscriptions, Médailles et Belles-Lettres de Paris. « Vivitur ingenio, caetere mortis erunt. » A Malaga, chez François Martinez d'Aguilar, 1754.

Cette étude est précédée d'une introduction très courtoise à l'égard de l'Espagne. « On n'a pas une haute idée de l'état des Sciences en Espagne — y lit-on — C'est une injustice ; fondée sur d'anciennes préventions qui ne doivent plus subsister... ». Après avoir cité gaiement le vers de Corneille « Paraissez Navarrais, Mores et Castillans... », l'auteur poursuit : « Au reste (les Espagnols) n'ont pas d'autre droit, pour paraître ici les premiers, que le malheur qu'ils ont eu jusqu'à présent d'être moins connus que les Provençaux, qui les ont précédés, et que les Italiens, qui font remonter l'origine de leur Poésie vulgaire à peu près au même temps. Mais les honneurs doivent être pour ceux qui n'en ont point encore reçus dans notre langue. Ensuite, laissant aux Journaux de France le soin de faire connaître dans leurs extraits la Poésie Provençale, nous ferons pour les Poètes Italiens et pour ceux des autres nations étrangères ce que nous allons faire pour les Castillans. »

L' « Origine de la Poésie Castillane », qui constitue en réalité une petite histoire de la poésie castillane, est résumée.

Mars.

Section « Poésie ». Suite du résumé précédent.

Section « Morale ». Traité d'Antonio Pansa de la Manche sur les Proverbes. Leipsick.

L'auteur de ce traité est Rabner.

Avril.

Section « Poésie ». Suite de l' « Origine de la poésie castillane ».

A noter dans une autre section le résumé d'une « Histoire de l'isle Minorque, par M. Armstrong. Ingénieur ordinaire de Sa Majesté Britannique. A Londres, chez Davis. » On s'intéresse beaucoup alors aux possessions anglaises en Méditerranée.

Mai.

Section « Poésie ». Suite de l' « Origine de la Poésie Castillane ».

Vélazquez reprend les attaques de Luzân contre Lope et Calderón mais leur reconnaît de même, selon le résumé français, « beaucoup d'esprit et d'invention, talents essentiels pour former les grands poètes », ce qui est déjà concéder beaucoup.

Section « Philologie ». Apologie des femmes. Par Dom Feijoo, Bénédictin Espagnol. Madrid.

Il s'agit de « Defensa de las mugeres », tome I, n° XVI du *Teatro Crítico* (4 tomes de *La Lectura*). G. Delpy cite cette traduction et l'attribue à l'abbé Prévost.

Juin.

Section « Économie civile ». Antipathie prétendue des Français et des Espagnols. Madrid.

C'est un commentaire des opinions apaisantes de Feijoó (Tome II, n° IX, du *Teatro Crítico*, éd. *La Lectura* — « Antipatia de Franceses y Españoles »). Les auteurs du *Journal Étranger* concluent : « Nos aversions nationales ont eu leur source dans une vieille erreur : faisons connaître les Espagnols, ils sont assurés de notre estime et comme l'amitié la suit de près, les deux Nations seront bientôt réconciliées. »

Section « Spectacles ». Ataulphe, premier Roi des Gots en Espagne. Tragédie. Par Don Augustin de Montiano.

Longue présentation (66 pages) d'une œuvre aujourd'hui fort décriée. Le commentateur français note courtoisement : « Nous avons remarqué bien des endroits où M. de Montiano ne laisse pas douter qu'il n'ait lu nos bons tragiques ; mais nous ne pensons point à diminuer sa gloire. Il imite en homme de génie. »

Juillet.

Section « Recherches historiques ». Académie Espagnole des trois Arts libéraux, ou de S. Ferdinand.

C'est un compte rendu de l'activité de l'Académie, fondée en 1752.

Section « Poésie ». Fin de l'Origine de la Poésie Castillane.

Une note contient une liste de traductions espagnoles des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles faites du provençal, du portugais, de l'italien et du français. Les traductions faites de l'anglais sont plus rares : « Don Alonso d'Alda traduit actuellement en Vers libres, le Poème du *Paradis perdu*, de Milton ; et c'est l'unique Traduction que les Espagnols aient de l'Anglais ».

Section « Philologie ». Suite de l'Apologie des femmes, par Dom Feijoo.

La page 210 contient une note du commentateur sur les livres écrits en défense des femmes et par des femmes.

Septembre.

Page 125. Historia de la Academia Espagnola (*sic*), por el Padre Casani, de la Sociedad de Jesus, de la misma Academia.

Page 149. D'el origen de la lingua castillana (*sic*), dissertation du Docteur Don Jean de Ferreras.

Octobre.

Vida de San Juan Baptista : Poema Epicosacro. Que en 1120 octavas rithmas, contenidas en diez cantos (traducion de el idioma Portugues, a prosodia Castellana, exornada con algunos apendices de varia erudicion sagrada y profana) escrive y dedica a el mismo santo Precursor, la pluma de Don Manuel Pereyra, vecino de la ciudad de Cadiz. En Cadiz, 1754.

Le commentateur n'hésite pas à déclarer « L'auteur et l'interprète manquent de goût. » Il condamne les mauvais jeux de mots et les pointes « dont on commence à revenir à Madrid et à Lisbonne. »

Novembre.

Page 89. Aparato para la historia natural Espanola. Tomo primero. Autor el Rmo. P. Fr. Joseph Torrubia, Archivero y Chronista General de toda la Orden de nuestro Padre S. Francisco, 1754.

L'absence de méthode de l'auteur est sévèrement critiquée. Les approbations du « Père Jérôme de Salamanque » sont citées sur un ton ironique.

Page 202. Nuevo estilo y formulario de escrivir cartas misivas y responder a ellas en todos géneros y especies de correspondencia, a lo moderno. En Madrid.

Choix de lettres d'amitié, de félicitations et d'amour. Le *Journal Étranger* se propose « de faire connaître la manière d'écrire des Espagnols dans le genre épistolaire et le caractère particulier de cette nation qui perce à travers le style qu'elle employe. » L'Espagne est un pays esclave de l'étiquette. La politesse de cette nation paraît excessive au commentateur : « On accuse les Français d'être complimenteurs. Il paraît qu'on l'est encore bien plus au-delà des Pyrénées. »

Décembre, premier volume.

Page 117. La Poética o Reglas de la Poesia en general y de sus principales especies, por Don Ignacio de Luzan Claramunt de Suelves y Guerrea, entre los Académicos de Palermo Ilamado Egidio Menalippo. En Zaragoza.

Vif éloge de Luzán et de sa critique des comedias du siècle d'Or. Il lui est seulement reproché de n'avoir rien dit de la satire comme genre littéraire.

Décembre, second volume.

Page 192. Cartas eruditas y curiosas, En que, por la mayor parte, se continua el designio del Theatro critico Universal, impugnando, o reduciendo a dudosas, varias opiniones comunes. Dedicadas a la Reyna Nuestra Senora. Escritas por el muy illustre (*sic*) senor Don Fr. Benito Geronymo Feyjoo, Maestro General de la Religion de San Benito, del Consejo de su Magestad, etc. Tomo IV. En Madrid.

On lit dans la présentation générale : « (Les Français) y trouveraient bien des idées qui ne leur sont point étrangères, et ils reconnaîtraient que Don Feijoó possède parfaitement notre littérature, dont il a su profiter en habile homme. » Le critique apprécie peu que Feijoo ait obtenu le silence de ses adversaires grâce à la protection royale. Suivent des commentaires de « Descubrimiento de una nueva facultad o potencia sensitiva en el hombre » (Cartas eruditas y curiosas, tome IV, nº VI) et de « Despotismo o dominio tyranico de la imaginacion » (Cartas eruditas, tome IV, nº VIII tome publié en juillet 1753). Cette mention de Feijoó et celles qui seront relevées dans la suite ne paraissent pas mentionnées dans la note de G. Delpy.

1756

Janvier.

Page 3. El Orinoco Ilustrado. Historia natural, Civil y Geographica, de este gran Rio, y de sus caudalosas vertientes : goviernos, usos, y costumbres de los Indios sus habitadores, con nuevas y utiles noticias de animales, arboles, frutos, aceytes, resinas, yervas, y raices medicinales : y sobre todo se hallaran conversiones muy singulares a nuestra Santa Fé, y casos de mucha edificacion, Escrita por el P. Joseph Gumilla de la compania de Jesus... etc.

Compte rendu.

Page 209. Lettre du Correspondant Espagnol du Journal Etranger à M. Fréron.

Cette lettre se rapporte aux effets du tremblement de terre de 1755 en Andalousie, et plus spécialement à Cadix.

Page 218. Extrait d'une lettre écrite de Grenade en date du 4 novembre 1755.

Lettre « écrite par un homme public de Grenade et adressée à M. Mouffle de Georville, Trésorier de notre marine. » Elle relate la découverte, consécutive au tremblement de terre, d'un tombeau arabe dans les environs de Grenade. Le post-scriptum de la lettre précédente faisait déjà allusion à ce fait divers et mettait en doute la réalité de certains détails. On aurait donc trouvé dans le tombeau le cadavre bien conservé et richement orné d'un More décapité. Détail invraisemblable en pays musulman, le tombeau aurait renfermé une statue en pierre du défunt. « Au pied du Mausolée est aussi le cadavre d'une Moresque, couvert de pierres précieuses avec un poignard au milieu du cœur : le sang était si vermeil qu'on eût dit qu'il coulait encore. »

Février.

Traité de jurisprudence politique sur les courses des Armateurs en Mer et sur les conditions requises pour rendre leurs prises légitimes. A Madrid.

L'auteur de ce traité est le chevalier d'Abreu, « de l'Académie Espagnole ». L'ouvrage est examiné très soigneusement et commenté avec faveur. Les louanges décernées à l'auteur dans la préface du livre énervent le critique du *Journal Étranger* qui écrit : « S'il nous est permis de le remarquer ce n'est point par des louanges vagues, par des allégories forcées, et par des expressions ampoulées qu'on relève le mérite d'un auteur. Il est surprenant que les Espagnols avec un génie qui laisse si peu à faire à l'art, tombent dans ce défaut à la tête de presque tous leurs écrits. »

Mars.

Page 150. El deleyte de la Musica acompanado de la virtud hace en la tierra el noviciado de el cielo.

Résumé d'un essai de Feijoo (Cartas eruditas, Tome IV, nº 1).

Page 170. Sobre la invencion de el arte que ensena a hablar los mudos.

Critique d'un extrait des *Cartas eruditas* (tome IV, nº VIII). Le commentateur indique que Feijoo avait déjà discuté la primeur de l'invention dans ses *Glorias de España* (Teatro crítico). Le collaborateur du *Journal Étranger*, qui « a eu l'honneur de présenter M. de Fontenai, l'un des derniers élèves de M. Péreire (Pereira), au Roi de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar, » est très probablement Coste d'Arnobat. Celui-ci reprendra cette polémique à la fin de sa vie et citera de nouveau Feijoó dans son *Essai sur de prétendues découvertes nouvelles dont la plupart sont âgées de plusieurs siècles* (Par M. Cxxx, 2 Parties en un volume. A Paris, C. F. Patris, an XI, 1803).

Avril.

Page 3. Traité des Prises Maritimes.

Suite de l'examen de l'ouvrage du chevalier d'Abreu (commencé en janvier).

Page 139. Carta philosophica sobre el terremoto que se sintio en Madrid, y en toda esta peninsula el dia primero de noviembre de 1755. Por Don Fernando Lopez de Amezua. En Madrid, 1755.

Page 215. El amor constante. Novela Espanola. L'amour constant. Nouvelle espagnole.

Supercherie. Il s'agit d'une adaptation de *La Prodigiosa*, huitième nouvelle des *Sucesos i prodigios de amor* de Juan Pérez de Montalbán (3e édition, 1628). Coste d'Arnobat reprendra « L'amour constant » dans ses *Nouvelles imitées de Michel Cervantes et autres auteurs espagnols* (Par le citoyen Cxxx. A Paris, chez Gérard, an XI, 1802).

Mai.

Page 94. Pièces d'Éloquence et de Poésie prononcées dans l'Académie des Beaux-Arts de Madrid pour la distribution des Prix.

Contient une référence à l'article de juillet 1755 sur l'Académie de San Fernando.

A propos du discours de Tiburcio de Aguirre sur la mort du marquis de Carvajal, le critique du *Journal Étranger* dénonce l'abus des métaphores et fait l'éloge de la *Poétique* de Luzán. Le texte d'une églogue de Montiano y Luyando, *Damon et Ménalque*, contenant aussi l'éloge de Luzán, est traduit, ainsi que celui d'une allégorie à la louange du Roi et de l'Académie par Juan de Yriarte.

Page 130. A bella Aurora. La Belle Aurore. Nouvelle traduite du Portugais.

Il s'agit en réalité d'une adaptation de *La hermosa Aurora*, première nouvelle des *Sucesos i prodigios de amor* de l'Espagnol Juan Pérez de Montalbán. Coste d'Arnobat reproduira ce texte dans ses *Nouvelles imitées de Michel Cervantes et autres auteurs espagnols* (Paris, 1802), ce qui montre bien qu'il n'ignorait rien de son origine espagnole.

Page 220. Extrait d'une lettre de Quito contenant un Journal des Tremblements qui ont détruit cette Ville.

Juin.

La Deshonra honrosa, Comedia famosa del Doctor Juan Pérez de Montalvan.

Cette fois, le nom de Montalbán — auteur qui semble avoir tant plu à Coste d'Arnobat — est cité. Le texte abrégé de la pièce et les commentaires n'occupent pas moins de 56 pages. Tantôt les passages de l'œuvre sont résumés, tantôt ils sont condensés en courtes répliques, de sorte que le lecteur mal informé peut s'imaginer que certaines scènes se composent de trois pauvres phrases. Le critique français semble lui-même le croire : « Le plus grand défaut de la pièce, défaut dont nos lecteurs ne se seront vraisemblablement que trop aperçus, c'est de n'être point écrite. Les scènes n'y sont presque toujours qu'indiquées et rarement traitées... Il résulte de tout ceci qu'on peut regarder cette pièce comme un tableau dont l'ordonnance est exacte et riche, mais qui manque de dessein et de coloris. » Malgré cette apparente bévue le collaborateur du *Journal Étranger* semble aimer le théâtre espagnol : la justice qui inspire ses commentaires est plutôt rare à cette époque — « C'est ici une Tragi-Comédie, espèce d'ouvrage peu accueilli en France et très goûté en Espagne... Laquelle des deux Nations peut prétendre avoir pour elle la supériorité de

justesse dans la manière de voir ? Ni l'une ni l'autre, ou je me trompe fort... L'unité de ton et la vigueur de l'intrigue suppléent au respect des unités de lieu et de temps. » Les critiques les plus sévères et les plus justes portent sur la psychologie de la pièce.

Juillet.

Néant.

Août.

Page 99. Dissertacion (*sic*) sobre las Comedias de Espana. Dissertation sur les Comédies Espagnoles. Madrid, 1749.

Résumé d'un ouvrage de Blas Antonio Nasarre (1689-1751), contenant de sévères critiques du théâtre de Lope et de Calderón. Le critique français loue les opinions de Nasarre, mais reconnaît que les auteurs attaqués sont fort agréables.

Septembre.

Page 68. Gloriosa conquista de la Plaza y Castillos de Oran, por las victoriosas armas espanolas, en el ano 1732 (Barcelone).

L'auteur est Don Antonio de Clariana y Guales, chevalier de Saint-Jean de Jérusalem.

Page 190. Los Primos amantes. Novela Espanola. Les cousins amants. Nouvelle Espagnole.

Il s'agit d'une adaptation de la septième nouvelle des *Sucesos y prodigios de amor* de Pérez de Montalbán. Ce texte sera repris dans les *Nouvelles imitées de Michel Cervantes et autres auteurs espagnols*, par Coste d'Arnobat (1802).

Octobre.

Néant.

Novembre.

Dans l'avertissement des Associés au Privilège du *Journal Étranger* pour le renouvellement des souscriptions le seul Espagnol cité parmi les collaborateurs effectifs ou possibles du Journal est Gaspar de Montoya, « Procureur Général et Chevalier de l'Ordre d'Alcántara ».

La préface de la nouvelle rédaction (dirigée par Deleyre succédant à Fréron) fait état conjointement de la paresse et du génie espagnols... « L'Espagne n'a jusqu'ici tiré ses forces que de son imagination. Elle semblait dormir depuis longtemps. Mais que fallait-il pour la réveiller ? Détruire, s'il était possible, cette idée ambitieuse qui fait croire à des hommes que Dieu leur a tout appris comme à ses favoris et que le travail n'est que pour des esclaves. L'esprit naturellement porté aux grandes choses, et capable par émulation de vaincre tous les obstacles, ce peuple n'a qu'à sentir le beau pour le créer... » Le *Journal Étranger* semble avoir eu des difficultés à trouver un correspondant en Espagne : « Si l'Espagne ne nous offre pas encore des secours multipliés, elle les proportionne à nos besoins. M. de Montoya, jaloux de la gloire de sa nation et de ses progrès littéraires, veut nous aider à la venger du silence et de l'oubli où il se plaint que ce Journal l'avait laissée. »

Page 202. Section « Espagne ». Distribucion de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discipulos de las tres nobles artes, hecha por la

Real Academia de S. Fernando, en la Junta général de 25. de Enero de 1756.

Fait suite aux articles de juin 1754 et juillet 1755 sur l'Académie de San Fernando.

De Décembre 1756 à Avril 1757.

Pas de Section « Espagne ».

1757

Mai.

Section « Espagne »

1° Page 131. Traité de l'Orthographe Castillane.

Il s'agit d'une présentation du traité de Gabriel Ramirez (1734).

2° Extraits du *Théâtre Critique* de Dom Feijoo.

Page 137. Sur le Purgatoire de San Patrice.

Teatro Critico, tome VII, n° VI, Purgatorio de San Patricio.

Page 154. Sur le Taureau de Saint Marc.

Teatro critico, tome VII, n° VIII, Toro de San Marcos.

3° Page 170. Nouvelle espagnole. Tout se paye à la fin.

Cette nouvelle anonyme, assez verte, est une adaptation de *Al fin se paga todo*, septième nouvelle de la première partie des *Novelas amorosas y exemplares* de Doña María de Zayas y Sotomayor (1637). Le nom de l'héroïne (Hypolita) est remplacé par celui d'une suivante (Leonor). L'intrigue est trop simplifiée dans cette adaptation, ce qui la rend presque absurde.

Juin.

Pas de section « Espagne ».

A noter une remarquable mise au point sur la connaissance des Lettres portugaises en France à l'occasion de la présentation d'extraits de la *Bibliothèque Lusitane*, de Diego Barbosa Machado. Les notices extraites de cette *Bibliothèque* occupent 48 pages. Leur publication se poursuivra en août 1757 et janvier 1758.

Juillet-Août.

Rien sur l'Espagne.

Septembre.

Section « Espagne ».

1° page 163. Obras escogidas de Don Francisco Quevedo Villegas, etc..

Œuvres choisies de Quevedo, avec un Vocabulaire Espagnol et Français, pour l'intelligence du Texte : à Anvers 1757, 2 volumes in-8°.

Les deux volumes de cette édition existent à la Bibliothèque Royale de Bruxelles. La page de titre porte : « Obras escogidas de Don Francisco Quevedo Villegas ; con un vocabulario espanol y frances para su intelligencia de ellas.

En Amberes y se hallara en Paris en la casa de H. L. Guérin y L. F. Delatour. M. D. CC. LVII. » Le vocabulaire occupe les pages 349 à 399 du tome II.

On lit à la fin de la préface de cette édition, non signée : « Oxala que con esto yo excite, en favor de la Nacion Espanola, aquel gusto tan natural à los Franceses para la literatura estrangera ! Hallaran ciertamente con que satisfazer su curiosidad en la lectura, y habré conseguido contra el dictamen de un critico Frances, muy celebre y conocido, el fin que me he propuesto tanto tiempo ha. »

L'article du *Journal Étranger* est remarquable par une notice de cinq pages sur la vie et les œuvres de Quevedo ainsi que par la traduction qu'il donne d'un extrait de *La Fortuna con seso y la hora de todos*. Si le critique apprécie à sa juste valeur le vigoureux talent de Quevedo il n'en ressent pas moins les attaques mordantes de celui-ci contre la France : « Nous allons seulement donner un extrait de la *Fortuna con seso* dont il n'a point paru de traductions en notre langue. Quevedo avait soixante quinze ans lorsqu'il composa cette pièce, et il est surprenant qu'à cet âge il écrivît encore avec cette chaleur qui caractérise tout ce qui est sorti de sa plume. On ne goûtera point aujourd'hui cet ouvrage autant qu'il le fut alors : la face de l'Europe est changée, et les événemnts n'ont pas justifié tous les raisonnements politiques de Quevedo. Cet Espagnol haïssait les Français, et l'on voit avec peine les traits qu'il a lancés contre un Ministre qui fut la gloire de la France, et dont le portrait devrait être placé pour toujours à côté du Trône de nos Rois. » Le comique un peu épais de *La Hora de todos* n'est pas entièrement du goût du commentateur qui conclut : « Nous ne ferons pas un plus long extrait de cet ouvrage dont l'idée nous a paru plaisante. Elle aurait peut être pu fournir à l'Auteur quelque chose de plus neuf et de plus varié. Nous avons omis les plaisanteries qu'il fait sur les Avocats, les Médecins, les Chimistes, etc. : les railleries sur ces messieurs sont usées depuis longtemps. On voit dans cet Ouvrage des Républicains qui détestent la République ; des Sujets qui supportent impatiemment de vivre sous un Prince monarchique ; des femmes qui se plaignent des hommes qui ont fait des Lois sans les consulter ; des Maures et des Juifs très peu satisfaits du procédé des Chrétiens à leur égard, et un Roi d'Angleterre qui dit d'assez fortes injures au Roi de France. » Une note contient une censure relative à la date de composition de l'ouvrage. « L'Éditeur s'est trompé quand il a marqué que Quevedo avait composé la *Fortuna con seso* en 1645. Il est évident, par plusieurs endroits de cet ouvrage, qu'il fut fait avant la naissance de Louis XIV. »

Page 199. Antiguedad maritima de la Republica de Cartago, con el Periplo de su General Hannon, etc...

Antiquités maritimes de la République de Carthage, avec le Périple de son Général Hannon, traduit du Grec et enrichi de notes. Par Don Pierre Rodriguez Campomanes, Avocat des Conseils, Assesseur général des Postes et Courriers d'Espagne. A Madrid, de l'imprimerie d'Antoine Pérez de Soto, 1756, in-8°.

Résumé de l'ouvrage du futur ministre.

Octobre.

Rien sur l'Espagne.

A noter page 206 dans la section « Portugal » une lettre de Francesco de Pina e Mello, datée de Montemoro vejo, 1757, aux Auteurs du *Journal Etranger*. Cette lettre fait état des progrès du rationalisme au Portugal ; elle contient aussi une revue très rapide de la poésie portugaise et des remarques sur la vie littéraire du moment.

Novembre 1757 à Février 1758.

Rien sur l'Espagne.

1758

Mars.

Page 219. Section « Espagne ».

Origine prétendue de l'établissement de l'Inquisition au Portugal.

Le nom de l'auteur n'est pas indiqué. Il s'agit de *Fábula del Establecimiento de la Inquisición en Portugal*, tome VI, nº II du *Teatro Crítico* de Feijoó.

Avril.

Page 148. Section « Espagne ». Histoire d'un prétendu « homme-marin » (Extrait de Dom Feijoo).

Il s'agit de *Examen filosófico de un peregrino suceso de estos tiempos* (El anfibio de Liérganes), Tome VI, nº VIII du *Teatro Crítico*.

Mai.

Section « Espagne ».

Page 152. Ensayo sobre los alphabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las mas antiguas Medallas y Monumentos de Espana, par D. Luis José Velazquez. Madrid, 1752.

Compte rendu.

Page 165. Abrégé de la Navigation, composé pour l'usage de M M. les Gardes Marines par D. Georges Juan. Cadix, imprimerie des Gardes-Marines, 1757.

Compte rendu.

Juin.

Section « Espagne » Page 200. Suite de l' « Ensayo sobre los alphabetos... etc. » de L. J. Velazquez.

Juillet-Août.

Pas de section « Espagne ».

Septembre.

Section « Espagne », page 151. Glorias de Mallorca, etc...

Les Avantages de l'Isle Majorque. Par Don Bonaventure Serra y Ferragut. Majorque, 1755.

Compte rendu.

Octobre.

Section « Espagne ». Suite du compte rendu précédent.

Novembre.

Section « Espagne ». Page 97. Paléographie espagnole, composée par le Père Etienne de Terreros y Pando, de la Compagnie de Jésus, Maître de Mathématiques au Collège Royal de Madrid et dédiée à la feue Reine d'Espagne, Madrid, 1758.

Compte rendu.

Décembre.

Section « Espagne ». Ordenanzas de su Magestad para el Govierno Militar, Politico y Economico de su Armada Naval, etc. Madrid, chez Juan de Zuniga, 1748, 2 vol. in-4°.

Le résumé de ces ordonnances est précédé d'une note de la rédaction relative aux difficultés qu'elle rencontre dans ses rapports avec l'Espagne : « L'Espagne, où les Sciences et les Arts sont maintenant fort cultivés, peut figurer avec distinction dans l'Europe sçavante, mais les communications ont été jusqu'à présent très difficiles par rapport à notre Journal. Cependant on nous fait espérer pour 1759 une récolte plus abondante que celles des années dernières et surtout bien des nouveautés... »

1759

Le *Journal Étranger* ne paraît pas.

1760

Janvier.

Les langues étrangères sont passées en revue dans le « Prospectus du Nouveau Journal Étranger ». On lit au sujet du Castillan : « Cette langue dont le poids et la gravité, dit Bentivoglio, semblent porter plus avant dans l'esprit des choses qu'elle exprime ; qui, par sa marche lente et majestueuse, fait souvenir de ces chants spondaïques que Platon voulait qui fussent exclusivement consacrés au culte des Dieux, s'éleva au plus haut degré de sa perfection quand l'Espagne atteignît le plus haut point de sa gloire. Il lui manque peut-être d'avoir été maniée par des hommes dont la connaissance profonde et réfléchie de l'Antiquité eût pu former le goût, et surtout réprimer l'imagination... »

Page 144. Section « Espagne ». Lettre du P. Joseph Torrubia, Garde des Archives et Chroniqueur Général de l'Ordre de S. François, au sujet de la Gigantologie Espagnole, insérée dans son Apparat de l'Histoire Naturelle des Possessions d'Espagne, à M. xxx. Traduction de l'original manuscrit, publiée pour la première fois.

En note : « Le journal Étranger de Novembre 1755 a fait connaître le premier volume de cet ouvrage. »

Février.

Rien sur l'Espagne.

Mars.

Section « Espagne ». Noticia de la California, y de su Conquista Temporal y Espiritual, hasta el tiempo presente, dedicada al Rey

nuestro Senor por la Provincia de Nueva Espana de la Compania de Jesus. Madrid, 1757, 3 volumes, petit in-4°.

L'auteur est le père Andrés Marcos Burriel y López (1719-1762). Compte rendu.

Avril.

Page 147. Section « Espagne ». Historia del famoso Predicador, Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes, escrita per el licenciado Don Francisco Lobon de Salazar, Presbytero, etc... quien la dedica al Publico. Tomo primero : con Privilegio. En Madrid : en la Imprenta de D. Gabriel Ramirez, calle de Atocha, ano de 1758.

La célèbre satire du Père Isla (dont le nom est indiqué dans une note du Journal) est très favorablement accueillie par la rédaction (et, par conséquent, par l'Abbé Arnaud) : « L'Auteur de l'Histoire de Frère Gérondif a cru que le seul moyen de ramener les mauvais Prédicateurs à leur devoir était de les tourner en ridicule. Pour cet effet, il a choisi un Prédicateur imaginaire en qui il a réuni toutes les sottises et les extravagances que débitent la plupart des Prédicateurs Espagnols. Cette heureuse idée lui a ouvert un champ vaste pour l'ironie, et nous osons assurer qu'il en a tiré tout ce qu'on pouvait attendre du singulier talent dont il avait donné un essai dans la fameuse relation des Fêtes de Pampelune... Le projet de l'Auteur, et la manière dont il l'a exécuté prouvent en lui un grand courage. Quelle entreprise plus hardie que d'oser ridiculiser les mauvais Prédicateurs à la face de la multitude qui, par ses applaudissements, en avait augmenté le nombre ! »

Suit un extrait de la *Préface Apologétique*. La fin de l'article constitue une intéressante défense du caractère espagnol, laquelle s'accompagne d'une certaine auto-critique de la part du commentateur français : « Qu'on nous permette ici une Réflexion qui terminera cet Extrait. La Gravité dont il semble que nous fassions un reproche aux Espagnols, et dont ils se vantent avec raison, nous la prenons mal à propos pour un sérieux imperturbable et bien près du ridicule. Le genre de Gravité qui caractérise cette Nation, et qui formait le caractère des Spartiates et des Romains, n'est autre chose que la constance et la fermeté dans les résolutions qu'on a prises après un profond et long examen. C'est la qualité opposée à l'inconsidération, à la légèreté, enfin à cette mobilité qui, chez tous les Peuples du monde, est le caractère de l'enfance, et qui chez les Gaulois, nos ancêtres, éclatait au rapport de César, dans toutes leurs actions, même à tout âge. »

Mai.

Page 188. Section « Espagne ». Lettre sur la Littérature Espagnole adressée aux Auteurs du Journal Étranger.

Cette lettre, datée de Madrid, 13 février 1760, n'est pas signée. Elle pourrait être du correspondant dont parle la préface de novembre 1756, Gaspar de Montoya. Les ouvrages de Gregorio Mayans y Siscar (notamment sa *Rhétorique*, Valence, 1757) et ceux de Luis José Velazquez (notamment son discours tendant à l'attribution des poésies de Francisco de la Torre à Quevedo — opinion erronée) sont mentionnés avec quelques détail. Des indications sont données sur la famille de Luis José Velazquez. L'auteur s'excuse de devoir souvent parler à l'avenir de livres ascétiques et réserve le commentaire de Fray Gerundio de Campazas pour une lettre ultérieure.

Juin.

Page 166. Section « Espagne ». Disertacion sobre el Dios « Endovellico » y Noticias de otras Deidades gentilicas de la Espana antigua.

Por Don Miguel Pérez Pastor, Presbytero... Madrid, 1760. Volume in-8° de 107 pages.

Compte rendu.

Juillet.

Section « Espagne ».

Page 146. Historia del famoso Predicador Fray Gerundio de Campazas. Second extrait.

Il s'agit d'un exposé du « fond, ou de la fable », avec quelques passages traduits. Le commentateur français note : « Le Père Isla a répandu dans son ouvrage une infinité de traits de caractères et de réflexions, qui supposent en lui beaucoup d'imagination, de connaissance et de sagacité. Il comptait pousser plus loin la vie et les aventures de Frère Gerundio ; mais l'Inquisition vient de proscrire son Ouvrage. N'aurait-elle pas dû plutôt proscrire les abus qui y ont donné occasion ? »

Page 161. Oracion de la Real Academia Espanola, al Rey nuestro Senor, Don Carlos III, con motivo de su Exaltation (*sic*) al Trono. En Madrid, por Antonio Pérez de Soto, Impresor de los Reynos, 1759.

L'auteur est Juan de Iriarte, latiniste et helléniste fameux, collaborateur du *Diario de los literatos*. Le Journal Étranger indique que, jeune Académicien, Juan de Iriarte vient de passer par Paris, se rendant à Londres où il va résider en qualité de Secrétaire d'Ambassade.

Août.

Page 231. Section « Nouvelles littéraires ». Compte rendu des leçons de Mathématiques du Père Thomas Cerda, Barcelone, 1758, 2 volumes in-8°.

Septembre.

Section « Espagne ».

Page 130. I. Carta del P. Andrés Marcos Burriel, de la Compania de Jesus, a Reverendissimo P. Francisco de Ravago, Confesor de S. M. en que le da cuenta, como a su Gefe, de orden del Rey, nuestro senhor, del plan de sus ideas literarias, y de los trabajos hechos segun dicho Plan. Fecha en Toledo, en 22 Dixiembre de 1752.

Ce texte est ainsi présenté : « Cette lettre, qui n'a point été imprimée, nous a paru très digne d'être connue. Elle fera juger des progrès des Bonnes-Lettres et de la Critique en Espagne. » Le Père Burriel résume ses travaux sur les manuscrits anciens de Tolède, jusqu'alors inexploités : ses recherches, qui paraissent méthodiques et minutieuses, portèrent initialement sur les origines du droit canonique et du droit coutumier civil espagnols.

Page 156. III. Praticas, é industrias para promover Las Letras Humanas, con un apendice donde se examina el Methodo del S. Pluche para ensenar y aprender la Lengua Latina y Griega. Por el P. Francisco Xavier de Idiaquez de la Compania de Jesus. En Villagarcia, en la Imprenta del Seminario, ano de 1758.

Violentes attaques contre les dramaturges et les poètes espagnols du XVIIe siècle : « Les révolutions que la Monarchie Espagnole essuya sous le Règne de Philippe IV n'influèrent malheureusement que trop sur les Lettres. Le mauvais goût, introduit en Espagne par des hommes qui ne furent pas même dignes de la réputation passagère dont ils jouirent, fit négliger les grands modèles et cette négligence s'est depuis étendue insensiblement jusqu'à ceux à qui leur état impose l'obligation d'instruire la jeunesse. »

Octobre.

Il résulte de l'Avertissement que l'activité du Journal Étranger est très gênée par la guerre qui fait alors rage entre la France et ses alliés d'une part, la Prusse et l'Angleterre d'autre part.

Section « Espagne ».

Page 187. I. Suite de la Lettre du P. André Marc Burriel sur les Monuments Littéraires d'Espagne.

Il est ici précisé que le Père Burriel a pris aussi copie des manuscrits anciens purement littéraires et qu'il se trouve en rapport avec le Père Sarmiento.

Page 208. II. Informe de la Imperial Ciudad de Toledo al Real y Supremo Consejo de Castilla sobre igualación de Pesos y Medidas en todos los Reynos y Senoríos de Su Magestad, segun las Leyes, etc. Madrid, Imp. de Joaquin Ibarra. 1758, in-8°. Premier extrait.

Cet important rapport est du Père Burriel.

Novembre.

Section « Espagne ».

Page 21. I. — Extrait de l'*Apparat pour l'Histoire Naturelle d'Espagne*. Gigantologie ou Dissertation sur l'Existence des Géans de l'Amérique Méridionale.

Sur l'auteur, le Père Torrubia, voir notamment Jean Sarrailh, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris, 1954 (p. 487. « Panorama de la pensée nouvelle. Victoires difficiles »).

Page 79. II. — Lettre aux Auteurs du Journal Étranger pour servir d'éclaircissement à un point de la Dissertation sur le Dieu « Endovellicus » dont l'extrait est inséré dans le Journal du mois de juillet dernier.

Cette lettre est datée de Madrid, 18 octobre 1760. L'auteur tente notamment de répondre à cette question : « Serapis est-il Esculape ? »

Ce numéro du Journal Étranger contient une liste d'ouvrages espagnols, récemment publiés. A propos de la Publication du tome V des *Lettres savantes et curieuses du R. P. Feijoo Bénédictin*, une note précise : « Cet Écrivain est le Doyen des Savans de notre Nation : il est âgé de 83 ans. »

Décembre.

Section « Espagne ». Page 54. Informe de la Imperial Ciudad de Toledo...

Suite du rapport du Père Burriel (voir octobre).

Section « Nouvelles littéraires ». Page 220. Contient une liste d'ouvrages espagnols de nature très diverse. » Mentionnons :

— Lois de Alphonse X (Édition de 1759). On note que « le Roi vient d'appeler à Madrid le célèbre Naturaliste du Nord, M. Linnaeus. »

— Discurso sobre la aplicación de la Philosophia a los assuntos de Religion, para la Juventud Espanola, escrito por el Dr. Andrés Piquer, Médecin de S. M. C. A. Madrid, J. Ibarra, in-4°.

— l'annonce de la publication d'une collection d'inscriptions de Catalogne par D. Joseph Firassay de l'Université de Cervera.

— l'annonce de la traduction espagnole d'un ouvrage portugais proposant un plan de réforme dans les Études par Barbadiño, justement identifié comme étant « M. Louis Antoine Verney, Architecte d'Evora. C'est le même écrivain dont l'Auteur de l'Histoire de Frère Gerundio fait un portrait si plaisant dans la Préface de son ouvrage. »

1761

Janvier.

Page 109. Section « Espagne ». Informe de la Imperial Ciudad de Toledo...

Fin du rapport du Père Burriel sur l'unification des poids et mesures (voir octobre et décembre 1760).

Février.

Page 127. Historia natural de la Langosta de Espana, por M. Guillelmo Bowles, Inglés, residente al presente en Espana. Histoire naturelle de la Langoste ou Sauterelle d'Espagne, par M. Guill. Bowles, Anglais...

Mars 1761 à *Septembre 1762.*

(Fin du *Journal Étranger*).

La section « Espagne » disparaît.

1762

Juillet.

Page 235. Quatre ouvrages espagnols sont signalés dans les « Nouvelles littéraires ». Il s'agit de :

— Campana de Phélipe V, en Portugal, en el ano de 1704, en que esta la puente de barcas, que se construyo sobre el Tajo para ir desde la provincia de Beyra à la de Altenjo, 1762.

— Sancti Thomae a Villanova opera omnia, du R. P. Emanuel Vida de l'Ordre de S. Augustin, 1762.

— Plan geométrico e historico de la villa de Madrid y sus contornos, con los retratos del Rey, y Principe, nuestros Senores. Chez André de Sotos, 1762.

— Arte general de la guerra, sus terminos y definiciones, y la baraja de la Fortificacion moderna. D'après les meilleurs auteurs. Chez Paul Minguet, 1762.

Septembre.

Les « Nouvelles Littéraires » mentionnent cinq ouvrages espagnols : une lettre sur l'avènement de Catherine II, La Géographie universelle du Père Pedro Murillo Velarde, une carte du Portugal, une correspondance polémique entre le Père Antonio de S. Joachin et le docteur D. Joseph Ignace Domínguez, chapelain d'honneur de S. M. C., ainsi qu'un Examen pharmaceutico galénico, chimico e historico, etc... par D. Francisco Brihuega, Apothicaire de la Cour.

LA GAZETTE LITTÉRAIRE DE L'EUROPE

1764

Mars (Tome I).

Page 7. Découverte de tombeaux romains aux environs de Cadix.

Page 133. Observationes (*sic*) Phisicas sobre la Fuerza electrica, grande y fulminante, confirmada, y aumentada con nuevos experimentos. Por el Padre Cristiano Rieger de la Compagnia de Jésus, 1763.

Compte rendu.

Avril (Tome I)

Page 148. Notice sur le *Diario Extrangero*. On félicite ce journal de dénoncer la paresse et le mauvais goût régnant en Espagne.

Page 261. Descripcion y cultivo de la Palma o Palmera, donde se advierten algunas curiosidades dignas de saberse, por Antonio Cap de Vila, 1763.

Compte-rendu comportant une discussion assez serrée. Le rôle de la lumière dans la croissance des plantes est signalé.

Mai (Tome I).

Rien sur l'Espagne.

Juin (Tome II).

Page 26. Letters concerning the spanish Nation. Lettres sur la nation espagnole, écrites à Madrid pendant les années 1760 et 1761, par M. Ed. Clarke, Chapelain du Comte de Bristol, alors Ambassadeur d'Angleterre à la Cour d'Espagne. A Londres. Chez T. Becket, in-4°.

Le critique français regrette le despotisme qui pèse sur la presse espagnole (« Le peu de liberté surtout qu'on accorde en Espagne à la presse empêche principalement que ce beau royaume ne soit mieux connu... ») et loue la modération de l'auteur anglais (« On s'aperçoit bien que l'Auteur est Républicain et Protestant ; mais, quoique Théologien, il est toujours modéré, même en parlant de l'Inquisition ».)

Juillet (Tome II).

Page 133. El trigo considerado como género comerciable, etc. Le bled considéré comme objet de commerce. A Madrid. Chez D. Fr. Manuel de Mena, 1764.

Simple mention de douze lignes dans laquelle on lit toutefois que « la richesse de production est la base de toutes les autres richesses, et par conséquent l'unique source de la force, de la puissance et de la stabilité des Empires » opinion éminemment philosophique.

Page 229. Anecdotes sur le « Cid ».

Cet article de Voltaire contient une série de bévues. Il a été analysé par H. Bédarida dans « Voltaire, collaborateur de la Gazette Littéraire de l'Europe (1764) » (*Mélanges Baldensperger*, Paris, 1929). L'erreur de fait la plus grave est d'avoir cru que la comédia de Diamante (résumée dans l'article), était antérieure à celle de Guillén de Castro. Ce sont surtout les « sentiments attendrissants » que Voltaire prise dans une tragédie et les bouffons qui paraissent dans la pièce espagnole ne sont pas de son goût. « En un mot, conclut-il — une grande partie des sentiments attendrissants qui valurent au Cid français un succès si prodigieux sont dans les deux Cid Espagnols, mais noyés dans le bizarre et dans le ridicule. Comment un tel assemblage s'est-il pu faire ! C'est que les Auteurs Espagnols avaient beaucoup de génie, et le public très peu de goût. C'est que, pour peu qu'il y eût quelque intérêt dans un Ouvrage, on était content, on ne se gênait sur rien ; nulle bienséance, nulle vraisemblance, point de style, point de vraie éloquence. »

Les « Anecdotes sur le Cid » furent reprises par Arnaud et Suard dans les *Variétés littéraires ou Recueil de Pièces tant originales que traduites, concernant la Philosophie, la Littérature et les Arts* (4 volumes — 1768-69), tome III, p. 544.

A noter, page 184 (25 juillet), le compte-rendu d'une traduction portugaise d'*Athalie*. L'auteur de cette traduction, Freire (« Candido Lusitano »), avait déjà eu les honneurs du Journal Étranger en janvier 1762 pour sa *Vie de l'infant D. Henrique*.

Août.

Rien sur l'Espagne.

Septembre Tome III).

Page 19 (5 septembre). Extrait d'une lettre de Cadix en date du 7 août 1764.

Cette lettre est relative à la découverte, dans une caverne funéraire des Iles Canaries, d'un squelette enseveli à l'intérieur d'une longue peau cousue.

Page 112 (26 septembre). El valiente Justiciero y el Rico Hombre de Alcala, etc. Le Vaillant Justicier et le Riche-Homme d'Alcala. Comédie de Don Agustin Moreto.

Les passages de la pièce sont tantôt résumés, tantôt condensés en répliques abrégées. L'auteur est celui de *Richardet*, poème dans le genre bernesque imité de l'Italien (La Haye, 1764, in-8°), ouvrage que la *Gazette* avait commenté le 5 septembre : il s'agit donc de Anne-François Duperrier — Dumouriez, père du célèbre général.

Cet article contient d'intéressantes remarques sur le parti que l'on peut tirer

en France du théâtre espagnol : « M. Du Perron de Castera avait entrepris de nous faire connaître le Théâtre Espagnol et il nous a laissé des extraits de quelques pièces de Lopez (*sic*) de Vega. Son travail n'a pas été continué, il mériterait cependant de l'être ; un semblable ouvrage serait à la vérité de peu d'utilité pour la perfection de l'Art Dramatique ; mais s'il était fait par un homme d'esprit, il offrirait des détails curieux et piquants sur l'Histoire du goût et même des mœurs. »

Suit une critique générale du théâtre espagnol. Sa « prodigieuse fécondité » et ses sources sont d'abord indiquées. Les reproches portent sur la trop longue durée de l'action (une vie humaine parfois), sur l'absence de plan et d'exposition, enfin sur l'invraisemblance dans la représentation. Ces fautes sont d'autant plus regrettables que les dramaturges espagnols, tel Lope, connaissaient les règles. Une dernière critique, la plus grave, porte sur la confusion des genres (cf. Voltaire) : « On sait que dans les Comédies Espagnoles les Scènes les plus sérieuses sont entremêlées de bouffonneries, et un Prince dans une situation touchante est souvent interrompu par les plus impertinentes plaisanteries de son valet. Ce défaut est commun à toutes les Pièces dramatiques qui ont été composées dans les temps d'ignorance et de mauvais goût. »

Selon le présentateur, la pièce de Moreto est d'un genre supérieur aux pièces espagnoles ordinaires mais en a cependant tous les défauts. Les imitateurs français de Moreto sont cités : « Plusieurs écrivains Français et Italiens ont imité quelques-unes de ses pièces. Les Sujets de la *Princesse d'Elide* de Molière, du *Charme de la voix* de Th. Corneille, de *D. Japhet d'Arménie* de Scarron, lui appartiennent. »

Cette importante étude fut reprise dans les *Variétés Littéraires* de Arnaud et Suard (1768-69), 4 vol.) t. IV, p. 502, sous le titre *Lettre sur le théâtre espagnol*. Ce titre élargi se justifiait : les derniers paragraphes de l'article de *La Gazette* étaient supprimées ; en revanche, des extraits de *Los Benavides* (Lope) étaient ajoutés. Les invraisemblances et les fautes scéniques de cette dernière pièce sont soulignées.

Octobre et Novembre.

Rien sur l'Espagne.

Décembre.

Supplément au numéro du Dimanche 2 décembre 1764. IV. A letter from a Gentleman in Spain, to M. Peter Collinson.

« Des détails curieux et peut-être utiles sur les moutons et la manière de les élever » semblent particulièrement intéresser la *Gazette*.

Ce texte sera repris dans le tome III, page 532, des *Variétés littéraires* (1768) de Arnaud et Suard sous le titre « Observations sur les moutons d'Espagne et la manière de les élever ».

De Janvier 1765 à Février 1766 (fin de la Gazette).

Rien sur l'Espagne.

PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

H. Bedarida. Voltaire, collaborateur de la Gazette littéraire de l'Europe (1764). *Mélanges Baldensperger*. Paris, 1929.

G. Delpy. *L'Espagne et l'Esprit européen. L'œuvre de Feijoó*. (1725-1760). Paris, 1936, 8°.

E. Fabre. *L'Espagne dans l'œuvre des Encyclopédistes*, 1954. Mémoire inédit. Bibliothèque de l'Institut d'Études Hispaniques de Paris.

E. Hatin. *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française*. Paris, 1866.

J. Sarrailh. *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Paris, 1954. Gr. in-8°.

Paul Van Tieghem. *L'Année littéraire* (1754-90) *comme intermédiaire en France des littératures étrangères*. Paris, 1917. (Notes sur les traductions suivantes : *Dissertations sur les tragédies espagnoles*, de Montiano (1754), *Nouvelles exemplaires* de Cervantes par Lefebvre de Villebrune (1775-78), *Buscón* (1775) et « Voyages récréatifs » (1756), de Quevedo, analyse de *L'Espagne littéraire* de La Dixmerie (1774-75). L'auteur observe « La littérature espagnole est l'objet de peu de jugements. »)

Robert Pageard.

¿ QUIÉN ERA FLORIÁN COETANFAO ?

Nicasio Alvarez de Cienfuegos dedicó una de sus tragedias, *Idomeneo*, en la primera edición de sus *Obras* [1], « al ciudadano Florián Coetanfao ». Como es sabido, la primera edición de Cienfuegos es de 1798. *Idomeneo* había sido ya estrenada en el Teatro del Príncipe y por la Compañía de Antonio Robles, el 9 de diciembre de 1792.

La dedicatoria a Coetanfao, que ocupa dos páginas, es muy característica de Cienfuegos. En ella vemos, puesto al desnudo, el apasionado corazón del poeta, de signo tan romántico, y la fogosa expresión de su sentimiento de la amistad, que en Cienfuegos era un sentimiento tan intenso y puro como el del amor. Hé aquí el texto de esta curiosa dedicatoria, tal como aparece en la citada edición, al frente de *Idomeneo* :

AL CIUDADANO FLORIAN COETANFAO. Oh tú, donde quiera que estés, alma virtuosa y verdaderamente grande, si alguna vez llega este libro a tus manos, abre, lee, y oirás la voz del primero de tus amigos, que te paga públicamente la deuda de su amistad y de su agradecimiento. ¡Que no fuera yo uno de aquellos hijos predilectos del genio que dictan la inmortalidad en los caracteres indelebles de su dichosa pluma ! Unidos nuestros nombres en la posteridad, como lo están ahora nuestros corazones, sabrían los siglos más remotos lo mucho que yo he debido a tus talentos, a tus virtudes, y a tus eficaces ejemplos. Tú me hiciste probar por la primera vez la felicidad verdadera en el regazo de la amistad más pura, en la efusión de dos almas criadas una para otra, y hechas para no separarse nunca. ¿Dónde estáis, flores hermosas de mi juventud? ¿Qué fueron aquellos tiempos en que mis libros y mi Coetanfao eran mi universo entero ? ¡Ah ! ¡qué poco esperaba yo entonces el golpe terrible que después cayó sobre mí, cuando el bárbaro destino te arrancó cruelmente, y acaso para siempre, de mis cariñosos brazos ! ¡Días de lágrimas, de amarguras, de agonías mortales, siempre seréis de los más negros, de los más aciagos, de los más execrables de mi vida ! ¡Si a lo menos hubiera yo podido ir a tu lado, acompañar tus soledades, y partir las congojosas aflicciones que te aguardaban ! tu suerte te habría parecido menos enemiga, y yo me

1. *Poesías de D. Nicasio Alvarez de Cienfuegos*, Madrid 1798. La dedicatoria ocupa las páginas 101 a 105.

hubiera creido el más dichoso de los hombres. Pero estaba decretado que solo, y sin compasión en el mundo, habías de apurar el cáliz del dolor hasta las heces más amargas ; porque tal fué siempre el destino de la virtud en la tierra. ¡Oh Coetanfao mio ! ¡compañero mio ! ¡ídolo de mi amistad ! no estabas solo, no : los hombres podrán separar los cuerpos ; pero las almas, inaprisionables como los rayos del sol, vuelan libremente donde su deseo las llama. La mia partió contigo, veló en tus desvelos, acompañó tus llantos, se afligió en tus aflicciones, aprendió en tus virtudes, y estuvo, está y estará perpetuamente donde tú estuvieres ; y mientras me quede un soplo de vida, vivirá en mi alma Coetanfao todo entero. Mi vanidad, mi honor, mi gloria es ir siempre contigo, y acompañarte hasta en los horrores del sepulcro, para que una misma losa cubra nuestras cenizas inseparables. Entre tanto, ven, Coetanfao mío, ven a honrar mis versos con tu nombre, para que nunca se diga que va Cienfuegos sin su idolatrado amigo. Y pues viste nacer a mi *Idomeneo*, y sabes su historia, y tanto has contribuido a formar mi gusto, recíbele como si fuera tuyo, y con él todo el corazón, todas las potencias, toda el alma de tu más ciego y fogoso amigo *Nicasio Alvarez de Cienfuegos*.

He querido copiar íntegra esta apasionada dedicatoria, no sólo porque es uno de los textos más expresivos de cierta literatura sentimental que se puso de moda en España, a fines del siglo XVIII, sin duda por contagio francés, y que preludia el desbordamiento romántico, sino porque tras las inflamadas frases de Cienfuegos parece esconderse lo que yo llamaría, en términos policíacos, el enigma Coetanfao. Pues, en efecto, ¿ quién era ese Florián Coetanfao al que Cienfuegos idolatraba hasta extremos tan delirantes, y cuál fué la tragedia que de pronto le sobrevino, causando tanto dolor y desesperación a nuestro poeta ? Tratemos de acercarnos, en lo posible, a este misterioso personaje.

Lo primero que sospechará el lector, como hemos sospechado nosotros, es que ese extraño nombre de Florián Coetanfao no es un verdadero nombre, sino seguramente un seudónimo, acaso un nombre literario, como aquellos tan frecuentes en las sociedades y tertulias literarias del siglo XVIII. Coetanfao recuerda algunos nombres de los Arcades, la famosa sociedad litararia de Roma. Pero mis pesquisas por este lado no han dado resultado alguno. El nombre de Florián Coetanfao, según me communica el profesor Pietro Ventriglia, autor de un trabajo en preparación sobre los españoles en *La Arcadia* [1], no figura en la lista de miembros españoles de quella sociedad, a la que pertenecían, entre otros, Nicolás Fernández Moratín, Ramón de la Cruz, Agustín Montiano y Antonio Ponz.

En su *Introducción al romanticismo español* [2], el profesor Guillermo Díaz Plaja sugiere que el nombre de Coetanfao puede ser una errata por *coetáneo*, debiendo leerse en la dedicatoria de Cienfuegos *A Florián coetáneo*, es decir, al caballero Florián, escritor francés contemporaneo de Cienfuegos. Piensa Díaz Plaja que no habiendo podido Cienfuegos

1. La primera parte de este trabajo del profesor Ventriglia ha apparecido ya en la *Revista de Literatura*, de Madrid, t. III, num. 6.

2. Guillermo Díaz Plaja, *Introducción al romanticismo español*, Madrid, Espasa Calpe, 1936, págs. 251-252.

cuidar la edición de sus obras de 1816, donde figura tal dedicatoria, puesto que muere en 1809, pudo escaparse esa grave errata de *Coetánfao* por *coetáneo*. Reconoce Díaz Plaja que sólo apunta una hipótesis arriesgada. Y en efecto, no hay tal errata. La dedicatoria figura ya en la primera edición de Cienfuegos de 1798, que seguramente cuidó el poeta, quien vivía entonces en Madrid, donde el libro se imprimió. En esa primera edición, el nombre de Coetanfao figura en la dedicatoria cinco veces, sin la menor vacilación ni variante.

Pero además, la suposición de Díaz Plaja parte de otro error. Cree Díaz Plaja que acaso Cienfuegos dedicara a Florián su tragedia *Idomeneo*, como correspondencia a la dedicatoria que, según el mismo Díaz Plaja, estampó Florián al frente de su novela *Gonzalo de Córdoba*, traducida al castellano por Juan López de Peñalver, y publicada en Madrid en 1794 [1]. La dedicatoria, en efecto, está dirigida a Cienfuegos, y dice así :

« A Don Nicasio Alvarez de Cienfuegos / su amigo Don Juan López de Peñalver. / ¿ A quién, querido Amigo, deberé yo ofrecer estos ocios, fruto de momentos consagrados a la soledad y a la melancolía ? Al que ha querido corregir la dureza de mi pluma ; al que ha hermoseado esta obrita con los versos que hay en ella ; al que me estimuló a empezarla, a concluirla y darla a luz. Recibe, dulce Amigo, esta corta ofrenda que, por mi mano, te hace la Amistad ».

Como se ve, pues, por el texto, no es el caballero Florián, como cree Díaz Plaja, sino su traductor, Juan López de Peñalver, quien dedica su versión de *Gónzalo de Cordoba* a Cienfuegos, agradecido porque éste colaboró en la obra con unas cuantas poesías, bastante malas por cierto [2].

Si no es, pues, el caballero Florián, ¿ quién era entonces Florián Coetanfao ? Durante algún tiempo pensé en la posibilidad de que tan extraño nombre encubriera nada menos que a don Juan Meléndez Valdés. Basaba yo mi hipótesis, tan arriesgada como la de Díaz Plaja, en el texto mismo de la dedicatoria de Cienfuegos a Coetanfao. Por ella sabemos que el amigo idolatrado a quien la dirige Cienfuegos, « alma virtuosa y verdaderamente grande », fué no sólo el mejor amigo de nuestro poeta, sino su maestro. Cienfuegos se declara « el primero de sus amigos », y quiere, con su dedicatoria, pagar públicamente la deuda de su amistad y su agradecimiento. Insiste en lo mucho que le debe a sus talentos, a sus virtudes y a sus eficaces ejemplos. Y añade : « Tú me hiciste probar por la primera vez la felicidad verdadera en el regazo de la amistad más pura, en la efusión de dos almas criadas una para otra, y hechas para no separarse nunca. ¿ Dónde estáis, flores hermosas de mi juvèntud ? ¿ Qué fueron aquellos tiempos en que mis libros y mi Coetanfao

1. Juan López de Peñalver fué uno de los primeros amigos que tuvo Cienfuegos en Madrid, y estuvo unido a él en varios proyectos literarios. De 1820 a 1823 fué redactor del *Mercurio*, lo que parece probar su liberalismo.

2. Fueron publicadas por el Marqués de Valmar en su edición de *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1872.

eran mi universo entero ? ». Y la dedicatoria termina : « Y pues viste nacer a mi *Idomeneo*, y sabes su historia, y tanto has contribuido a formar mi gusto, recíbelo como si fuese tuyo, y con él todo el corazón, todas las potencias, toda el alma de tu más ciego y fogoso amigo, Nicasio Alvarez de Cienfuegos ».

Coetanfao era, pues, según se deduce de esta dedicatoria, un amigo querido de la juventud de Cienfuegos — es decir, de su época de estudiante en Salamanca, o quizá de sus primeros años en Madrid —. Amigo mayor, con algunos años más que nuestro poeta, puesto que formó su gusto literario y le ayudó con sus virtudes y talentos.

Ahora bien, sabemos por Cienfuegos mismo, sobre todo por su poema *El recuerdo de mi adolescencia*, que Batilo, es decir, Meléndez Valdés, a quien va dirigido el poema, fué uno de los « amados compañeros de su primera juventud », con quien pasara días felices paseando por las orillas del Tormes, o velando las largas noches « ante les aras de Minerva ». Como es sabido, Meléndez fué profesor de Cienfuegos en la Universidad de Salamanca desde 1782, y al poco tiempo era gran amigo suyo. Esto lo sabemos además por el mismo Meléndez Valdés, quien en el prólogo a la edición de sus *Poesías*, impresa en Valladolid en 1797, escribe estas palabras : « Señalo de lejos con mis obras la senda que deben seguir un don Leandro Moratín, un don Nicasio Cienfuegos, un don Manuel Quintana y otros pocos jóvenes que serán la gloria de nuestro Parnaso y el encanto de toda la Nación. Amigo de los tres que he nombrado, he concurrido con mis avisos y exhortaciones a formar los dos últimos ». Y esta afirmación de Meléndez se ve corrobarada con otros dos testimonios contemporáneos. El de Quintana, quien al escribir sobre Cienfuegos en su *Tesoro del Parnaso Español*, nos dice : « Estudió en Salamanca, y al lado de Meléndez, de quien fué grande amigo, se aplicó a la poesía y formó su gusto en ella ». Y el de Somoza, quien nos cuenta que Cienfuegos — el *enérgico* Cienfuegos, como le llama — fué uno de los amigos de Meléndez a quienes éste pidió consejo cuando decidió casarse con la que iba a ser — mejor dicho, era ya — su esposa, doña María Anchea de Coca [1]. Tanto Cienfuegos como Iglesias, otro de los amigos consultados, se mostraron contrarios a la boda.

La amistad de Meléndez y Cienfuegos era, pues, íntima, y tampoco hay la menor duda de este hecho : que Meléndez formó el gusto literario y el carácter moral de su discípulo y amigo. ¿ Serían, pues, una misma persona Meléndez y el misterioso Florián Coetanfao de la dedicatoria ?. Tal llegué a pensar, y aún encontré una explicación al extraño hecho de que Cienfuegos llamara a su amigo y maestro con aquel raro nombre. Pues cuando Cienfuegos escribe su dedicatoria de *Idomeneo* y publica la primera edición de sus Obras, es decir, en 1798, Meléndez es un ciudadano perseguido, y acaso podría ser peligroso citarle con su nombre en público al frente de un libro, y demostrarle su adhesión.

1. J. R. Lomba y Pedraja, *Obras en prosa y verso de José Somoza*, Madrid, 1905.

En efecto, el 27 de agosto de 1798, Meléndez es desterrado a Medina del Campo por motivos seguramente políticos [1]. Este destierro explicaría ciertas alusiones de Cienfuegos en su dedicatoria, al escribir : « ¡ Ah ! ¡ qué poco esperaba yo entonces el golpe terrible que después cayó sobre mí, cuando el bárbaro destino te arrancó cruelmente, y acaso para siempre, de mis cariñosos brazos !... ¡ Si a lo menos hubiera yo podido ir a tu lado, acompañar tus soledades, y partir las congojosas aflicciones que te aguardaban ! ». Parece claro que Cienfuegos alude a que su amigo sufrió algún destierro — ¿ o acaso cárcel ? —, en el que hubo de soportar soledades y aflicciones. ¿ Era Meléndez ese desterrado ?

Mi hipótesis era verosímil, o al menos sugestiva, pero pronto tuve que desecharla. Una referencia de Menéndez Pelayo a Florián Coetanfao en carta a Morel Fatio, me obligaba a ello. La carta de don Marcelino es de 25 de marzo de 1904, y ha sido publicada en el Epistolario de Menéndez Pelayo y Morel Fatio [2], preparado por Sánchez Reyes. El fragmento que nos interesa de la carta dice así : « ¿ Ha tropezado usted en sus investigaciones con algún rastro de un sujeto que vivía en París por la época del Directorio, y que se hacía llamar el ciudadano Florián Coetanfao ? Algunos indicios me llevan a tenerle por español. Cienfuegos le dedicó en términos enfáticos su tragedia *Idomeneo*, y tuvo relaciones literarias con el P. Arteaga, colaborando con él en un trabajo inédito sobre métrica y rítmica de los antiguos, que existe incompleto entre los papeles de mi difunto amigo el Maestro Barbieri. Si Vd. puede descubrir algo sobre el tal Coetanfao (nombre falso según toda apariencia), se lo agradeceré mucho ».

A mayor abundamiento, en el tomo III de sus *Ideas Estéticas*, da detalles don Marcelino de esa obra inédita del P. Arteaga, y añade : « Tengo a la vista copia esmeradísima sacada por el Sr. Barbieri. Comprende, además de los borradores italianos, la traducción francesa hecha por Grainville de las disertaciones 4ª y 7ª. Al principio, en un papel suelto, se lee esta dedicatoria : *Amicissimo viro et de re rhythmica optime merito D. Stephano Arteaga D.D.D. F. Coetanfao.* Cienfuegos — añade don Marcelino — dedicó su *Idomeneo* al ciudadano Florián Coetanfao, que por lo visto debió ser algún revolucionario español que vivía en Paris en tiempo del Directorio » [3].

Pero, ¿ de dónde saca Menéndez Pelayo ese dato de la estancia de Coetanfao en Paris ? Según ese supuesto, Coetanfao habría vivido en Paris entre 1795 y 1798. No he podido encontrar en ningún sitio comprobación de ese dato. Por lo que se refiere a los papeles del P. Arte-

1. Para el destierro de Meléndez, véase A. Rodríguez Moñino, *Juan Meléndez Valdés. Nuevos y curiosos documentos para su biografía*, en Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, Madrid, 1932, IX, págs. 357-380.

2. *Epistolario de Morel-Fatio y Menéndez Pelayo*, edición de Enrique Sánchez Reyes, Santander 1953, pág. 167.

3. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas*, t. III, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1947, p. 645. Los papeles del P. Arteaga, que se conservaban en el Archivo Central de Alcalá de Henares, donde los copió Barbieri, se guardan hoy en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, Sección de Estado, leg. 2940.

aga, que se conservan hoy en el Archivo Histórico Nacional, Sección de Estado, he podido ver, en efecto, la hoja o papel suelto a que hace referencia don Marcelino. Es una hoja a guisa de portada de la traducción francesa que hizo Grainville de la Séptima Disertación del libro de Arteaga sobre el ritmo en los antiguos, y en la cual la dedicatoria que copia Menéndez Pelayo tiene esta disposición :

Amicissimo Viro
Et de Re Rythmica optime merito
D. Stephano Arteaga
D. D. D.
F. Coetanfao

Hé aquí, pues, a Coetanfao traductor del italiano al francés. En su edición de los tratados del P. Arteaga sobre música, publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1944 [1], el P. Miguel Batllori, máximo especialista en Arteaga, tras describir las versiones francesas de Grainville, de las disertaciones 4ª y 8ª del Tratado sobre el ritmo, advierte que « junto a esas versiones, se conserva en los papeles citados el comienzo de una versión distinta de la Disertación VII (por error figura en el manuscrito VIII), que no es de Grainville, sino de Florián Coetanfao, según se deduce de la dedicatoria ». Batllori compara algún fragmento de las versiones de Grainville y de Coetanfao, deduciendo de este cotejo que « cada traductor sigue su camino, Grainville con mucho más acierto que Coetanfao, en el cual se notan — además de disparates garrafales de ortografía, como *rithme*, *fairoit* —, grafías que ya entonces entraban en desuso entre la gente más culta, tales como el diptongo *oi* en vez de *ai* ». De todo lo cual parece deducirse — termina el P. Batllori — « que no le gustó a Arteaga la traducción de su connacional, y acudió entonces a Grainville ; o no se vió con ánimos Coetanfao de continuar el trabajo comenzado, y cedió el puesto a otro traductor ».

Pero el P. Batllori no se preocupa, porque no interesa a su trabajo, de identificar a Florián Coetanfao. Volvamos, pues, a la consulta que hace Menéndez Pelayo a Morel-Fatio en la carta aludida más arriba. Y tenemos que lamentar que a esta carta, que es de fecha 25 de marzo de 1904, no contestara Morel Fatio. Al menos, en el Epistolario de ambos sabios publicado por Sánchez Reyes, no figura ninguna contestación de Morel-Fatio a la carta de don Marcelino. La carta de Morel Fatio que sigue es ya del 9 de octubre de 1905, y es una carta de pésame a Menéndez Pelayo por el fallecimiento de su madre. Hay, pues, una laguna en el Epistolario, quizá motivada por algunos viajes que hizo Morel-Fatio en aquel tiempo, y que le tuvieron alejado de Paris. Es una pena que esta laguna nos haya impedido conocer lo que el sabio hispanista sabía — si es que algo sabía — de Florián Coetanfao.

1. *I. La Lettere musico-filologiche ; II. Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*, C. S. de I. C., Madrid, 1944.

Resumiendo, hé aquí lo que a estas alturas de nuestra pesquisa, sabemos acerca de este misterioso personaje :

Que era íntimo y adorado amigo de Cienfuegos, cuyo carácter moral y gusto literario formó ; que era amigo también del P. Esteban Arteaga, una de cuyas Disertaciones sobre el ritmo comenzó a traducir al francés, sin que llegase a terminar esta traducción ; que vivía en Madrid en los últimos años del siglo XVIII, al menos hacia 1790 o 1791, fecha probable en que Cienfuegos escribe su drama *Idomeneo*, que se estrena en 1792 (*y pues viste nacer a mi Idomeneo, y sabes su historia*, le dice Cienfuegos) ; que en uno de los años siguientes, pero desde luego antes de 1798, fecha de la primera edición de las Obras de Cienfuegos, en la que figura la dedicatoria a Coetanfao, debió sufrir éste un durísimo golpe en su vida, que le obligó a abandonar Madrid, y probablemente España, puesto que Cienfuegos ignora desde entonces su paradero ; que aunque Cienfuegos guarda absoluta reserva en su dedicatoria acerca de la naturaleza de ese golpe, es lo más probable que se tratase de un destierro por motivos políticos, lo que explicaría aquella reserva de nuestro poeta y su alusión a las *soledades* y *aflicciones* que aguardaban a Coetanfao ; y en fin, que según Menéndez Pelayo, aquél era un revolucionario español que vivió en Paris en la época del Directorio, es decir, entre 1795 y 1799, siendo ese nombre de Coetanfao « falso según toda apariencia ».

Pero, ¿ era español Florián Coatanfao ? Una pista feliz e inesperada — donde menos se piensa salta la liebre — va a darnos noticias más concretas sobre este personaje, si bien no alcance a aclararnos del todo el misterio que le rodea [1]. Y esas noticias afectan en primer lugar a la naturaleza del personaje, que no era español, como creía Menéndez Pelayo, sino francés. Al menos, tal se deduce del Catálogo de los Individuos de la Real Academia Médica matritense, hecho en 1796, que se conserva manuscrito en la Biblioteca de la Real Academia de Medicina de Madrid. En dicho Catálogo, y bajo el epígrafe « Asociados extranjeros », figura con toda claridad el nombre de Florián Coetanfao y junto a él, el de la ciudad de donde procede : Bayona. Esto quiere decir que Coetanfao era socio de la Academia Médica matritense, con residencia en Madrid. Dato que se ve confirmado en el Catálogo que figura, ya impreso, en el tomo I de las *Memorias de la Real Academia Médica de Madrid* [2], donde vemos también a Florián Coetanfao en la lista de Asociados extranjeros, Pero esta vez se añade a su nombre el de la especialidad a la que pertenece : *mineralógico* (sic), y junto a él, su ciudad : Bayona [3].

1. Debo esta pista a mi buen amigo el joven hispanista Mr. Oliver Glendining, que prepara un libro definitivo sobre la vida y la obra de Cadalso.

2. *Memorias de la Real Academia Médica de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, 1797.

3. Sin embargo, una investigación hecha a mi ruego por el Sr. Jean Pierre, Bibliotecario de la villa de Bayona, y a quien quiero agradecer desde aquí su eficaz ayuda, no ha confirmado la naturaleza bayonesa de Coetanfao. El nombre de Florián Coetanfao no figura en los registros del Estado Civil de esa ciudad, que alcanzan al siglo XVIII, y que se conservan

Pero no es esto sólo. Coetanfao asiste con bastante regularidad a las sesiones o juntas de la Academia Médica matritense, al menos desde 1791 hasta 1793, y no como un miembro meramente pasivo, sino con personalidad destacada y activa, según puede verse en el Libro de acuerdos de la citada sociedad, de los años 1791 a 1816, que se conserva también manuscrito en la Biblioteca de la Real Academia de Medicina, en Madrid. La primera sesión a la que asiste — de las que reseña el citado Libro de acuerdos — es la del 14 de julio de 1791, y en ella « los señores D. Domingo García Fernández y D. Floriano (sic) Coëtanfao » (en todas las actas figura su nombre españolizado, añadiéndose una *o* final a Floriano), leyeron la censura que se les había encargado de una disertación sobre botánica. En la sesión del 17 de octubre de 1791, Coetanfao es nombrado de una Junta de Gobierno o Comisión de la Academia. En la del 22 de marzo de 1792, se le nombra para la censura de una « Memoria sobre una nueva y metódica clasificación de los fluidos elásticos permanentes y gascosos », de don Juan Manuel Aregula. En la del 27 de septiembre del mismo año triunfa en la votación para la vacante de « Comisionado de Ciencias Naturales » de la Academia, venciendo al otro candidato, que era nada menos que don Antonio Joseph Cavanilles. En enero de 1793 aun asiste Coetanfao a las juntas de los días 10, 24 y 31. Pero la última sesión a la que asiste, según el Libro de acuerdos de la Academia, es la del 28 de febrero de 1793. En el acta correspondiente a la junta del 27 de junio de ese año, leemos que « se considera a D. Joseph Pavón aspirante a la plaza de número en la clase de ciencias naturales como primer pretendiente en caso de resultar vacante la plaza que ocupa el Sr. D. Floriano de Coetanfao, ausente ».

Estos datos son preciosos para localizar el momento en que Coetanfao debió sufrir el golpe terrible al que alude Cienfuegos en su dedicatoria. La *cosa* debió ocurrir en el mes de marzo de 1793, en el que el nombre de Coetanfao no figura ya como asistente a las juntas de la Academia Médica. La Academia, cortésmente, esperó aún algún tiempo antes de considerar vacante la plaza de Coetanfao, quizá por ignorar dónde se hallaba y confiando en que acaso se tratase sólo de un alejamiento transitorio. Pero en el acta correspondiente a la junta del 21 de noviembre del mismo año, encontramos nueva y misteriosa referencia a Coetanfao : « El Sr. Luzuriaga puso en noticia de la Academia de haber sido nombrado Depositario de los bienes de Don Florian de Coetanfao, y propuso dar parte a su tiempo de los descubrimientos que encontrase entre sus papeles ».

Esta declaración del académico Luzuriaga no deja de ser extraña, y

en la Biblioteca Municipal, por orden alfabético de apellidos. Tampoco figura el nombre de Coetanfao en el *Dictionnaire de Bayonnais*, de Ducerć, ni en la lista de emigrados franceses que publica el Abate Haristoy en su interesante libro *Les Paroisses du Pays Basque pendant la période révolutionnaire*, t. I, Pau, 1895, pp. 443-450. Hay que pensar, pues, que Coetanfao, aunque procedía de Bayona cuando llegó a Madrid hacia 1790, y acaso residía en esa ciudad normalmente, no era natural de ella.

viene a confirmar la anormalidad del suceso. ¿ Acaso falleció inesperadamente Coetanfao, dejando depositario de sus bienes a Luzuriaga ? No parece lógico, pues en ese caso Cienfuegos lo hubiese sabido. Cienfuegos parece aludir más bien a un destierro forzoso : « cuando el bárbaro destino te arrancó cruelmente y acaso para siempre de mis cariñosos brazos !... ¡ si a lo menos hubiese yo podido ir a tu lado, acompañar tus soledades y partir las congojosas aflicciones que te aguardaban ! ».

En todo caso, si Coetanfao no murió, es evidente que algo muy grave debió ocurrirle, y algo probablemente de naturaleza política cuando todo el mundo callaba cuidadosamente los motivos de su súbita desaparición. La ausencia de Coetanfao de España debió ser definitiva, pues la Academia Médica matritense decidió por fin declarar vacante su plaza de socio. En el acta de la junta del 26 de junio de 1793 leemos que « a proposición del Sr. Franseri, y en virtud del Estatuto 21, se declaró también por vacante la plaza de don Floriano de Coetanfao, socio numerario de Ciencias Naturales ». Y en la sesión del 25 de noviembre del siguiente año, fué elegido para ocupar aquella vacante D. Joseph Pavón [1].

Nada más sobre Coetanfao en las actas de la Academia Médica matritense. Que no debió ser un personaje de mucho relieve en su especialidad de botánico y mineralogista parece deducirse del hecho de que su nombre no aparezca citado ni una sola vez en el libro de Colmeiro sobre los progresos de la botánica en España [5]. Tampoco hemos visto citada ninguna publicación suya, ni su nombre aparece en los periódicos literarios de la época, como el *Mercurio* o el *Memorial literario*, que con tanta frecuencia se ocupaban — era la moda entonces — de los progresos de las ciencias naturales.

Tal silencio en torno a Coetanfao hace pensar que quizá su posición era delicada, y él mismo no deseaba que se airease su nombre. ¿ Acaso era Coetanfao un enciclopedista que hacía propaganda secreta de la revolución ? No es probable que, si así fuese, Cienfuegos le hubiese dirigido esa dedicatoria tan exaltada, pues en la fecha en que la escribe, 1798, era ya Cienfuegos funcionario del Gobierno con destino en la Secretaría de Estado, y por entonces fué nombrado precisamente con un cargo de tanta confianza como era el de director de los dos periódicos oficiales, el *Mercurio* y la *Gaceta*. Aunque por otra parte, la posición revolucionaria de Coetanfao explicaría, dada la decisiva influencia que ejercía sobre Cienfuegos, la veta socialista que asoma a veces en los versos de nuestro poeta, como en el poema *A un carpintero llamado Alfonso*, que tanto escandalizó a Menéndez Pelayo y a Hermosilla.

1. Don Joseph Pavón era un botánico ilustre que dirigió, con Don Hipólito Ruiz, una expedición científica al Perú y Chile en 1777. Ambos publicaron, de 1794 a 1802, su obra más famosa, *Florae peruvianae et chilensis Prodromus*. En las *Memorias* de la Real Academia Médica de Madrid se conservan otros trabajos de Pavón.

2. Miguel Colmeiro : *Ensayo histórico sobre los progresos de la botánica desde su origen hasta el día, considerados más especialmente con relación a España*, Barcelona, 1842.

Una nueva referencia a Coetanfao, aunque no aclara el misterio de su huida de Madrid, nos sirve al menos para situar de nuevo al personaje. Su nombre figura — aunque un tanto desfigurado : *Coëtenfau* — en la relación de los miembros de un tribunal militar revolucionario que actuaba en San Juan de Luz en 1793. El dato lo encontramos en los *Escritos* que un tal Reynon [1] dejó manuscritos a su muerte. Los papeles de Reynon fueron en gran parte destruidos en el incendio que sufrieron los Archivos de Bayona el 31 de diciembre de 1889, pero los que se referían a la historia de Bayona fueron extractados por el Capitan Duvoisin, y estos extractos — cuyos manuscritos he podido var en la Biblioteca Municial de Bayona — fueron publicados por un erudito bayonés, el canónigo Daranatz, en la *Revue Historique et Archéologique du Béarn et du Pays Basque* [2]. Copio a continuación el extracto que nos interesa :

Condamnation et exécution de Grandjean. — Voici comment Reynon rapporte la condamnation de Sébastian Grandjean, capitaine au 1er Bataillon de la 3e demi-brigade, qui était portée entre Urrugne et Hendaye, en 1793 :

A l'époque des calamités révolutionnaires, les juges du tribunal militaire de Saint-Jean-de-Luz eurent la courageuse fermeté de résister aux ordres sanguinaires de trois personnes ou représentants du peuple, en mission permanente à Bayonne. Voici leurs noms qui rappellent de bien cruels souvenirs :

Monestier, de Puy-de-Dôme, ex-prêtre ;
Pinet, de Bergerac ;
Cavaignac, de Bordeaux ;

Le tribunal chargé de faire exécuter le code militaire, était composé de MM.

Detchegaray, président, ex-maire de Bayonne ;
Bollin, ancien procureur du roi, de l'amirauté de Bayonne ;
Baudron, négociant à Bayonne ;
Pascal, épicier à Batonne ;
Régnier...
Coëtenfau, de..... Capitaine rapporteur [3].

1. Este Reynon fué en 1793 Oficial en uno de los batallones organizados en Bayona por el Comité de Salud Pública para luchar contra el ejército español.

2. J.-B. Daranatz : *Ecrits de Reynon*, Revue Historique et Archéologique du Béarn et du Pays Basque, année 1914, pag. 89.

3. Relata después Reynon la acusación de los representantes del pueblo contra Grandjean, y cómo el tribunal militar del que formaba parte Coëtenfau, no encontrando delito alguno en el joven capitán, ordenó su libertad, lo que indignó a la Comisión Extraordinaria de Bayona — que obraba por delegación del Comité de Salud Pública —, la cual condenó a muerte a Grandjean. El comentario final que pone Reynon al suceso es el siguiente : « Les annales de Bayonne auraient du consacrer les noms des vertueux juges du tribunal militaire qui, au péril de leur vie, conservèrent à la fois leur honneur et leur équité, défendirent avec fermeté l'indépendance de leurs fonctions et firent éclater leur incorruptibilité » (Reynon : *Anecdotes en prose*, pág. 303). Desgraciadamente no he hallado en la abundante bibliografía que existe sobre la justicia revolucionaria en los Bajos Pirineos, ninguna otra referencia a la actividad del tribunal militar de San Juan de Luz aludido por Reynon. Algunos autores — C. Hiriart, *Bayonne sous la Revolution* ; el abate Joseph Leyé. *Les diocèses d'Aire et de Dax sous la Révolution Française* ; Albert Darricau, *Scènes de la Terreur à Bayonne (1793-1794)*, — relatan el episodio de la detención y condena del capitan Grandjean, pero sin hacer referencia alguna a la intervención del tribunal militar al que se refiere Reynon. El Capitán Duvoisin, comentando el relato de Reynon, añade : « Le tribunal militaire dont parle Reynon était la Commission Extraordinaire de Bayonne », es decir, la nombrada por los representantes del pueblo — Monestier, Pinet y Cavaignac — para ejercer la justicia revolucionaria en los Bajos Pirineos. Pero no parece que tenga razón en esto Duvoisin, puesto que los nombres de los ciudadanos que formaban parte de esa Comisión Extraordinaria son bien conocidos, y no figura entre ellos ninguno de los que, según

La identidad de los nombres Coëtenfau y Coetanfao parece evidente, pero ¿ corresponderán a un mismo personaje ? En todo caso, si ello es así, nada volvemos a saber del entrañable amigo de Cienfuegos. ¿ Acaso temió entonces por su vida, y huyó a Paris, donde le sitúa Menéndez Pelayo durante el Directorio ? Es posible, pero no poseemos ningún dato que nos lo asegure. Ojalá nuestros amigos, los hispanistas franceses especializados en el XVIII español, puedan aportar nuevos datos sobre Florián Coetanfao, el misterioso personaje que fué maestro e íntimo amigo de Cienfuegos y socio de la Real Academia Médica Matritense [1].

José Luis Cano.

Reynon, constituyen el Tribunal Militar. Véanse, aparte los tres autores citados más arriba, las siguientes obras : A. Tarbourieck, *La Commission extraordinaire de Bayonne*, 1869 ; A. Richard, *Le Gouvernment révolutionnaire dans les Basses-Pyrinnées*, Paris, 1923 ; H. Wallon, *Les représentants du peuple en mission et la justice révolutionnaire dans les Départements*, Paris 1889 ; M. F. Rivarès, *Pau et les Basses Pyrinnées pendant la Révolution*, en *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau*, II, 1 ; Abbé Haristoy, *Paroisses basques pendant la période révolutionnaire*, Pau, 1895 ; y M. Dubarat, en *Etudes Historiques et religieux de la Diocèse de Bayonne* (1900-1901). Por otra parte, ni en el Archivo Municipal de San Juan de Luz, ni en el de Bayona, ni en los Archivos Departamentales de Pau, cuyos directores han contestado amablemente a mi consulta, hay la menor huella de ese tribunal militar al que, según Reynon, perteneció Coetanfao. Pero no es creible que Reynon se lo inventara. Sin duda dicho tribunal existió, pero debió tener vida efímera, y lo más probable es que los representantes del Comité de Salud Pública lo destituyeran por su debilidad al ordenar la libertad del capitán Grandjean.

Una investigación sobre el lado militar — puesto que Reynon cita a Coetanfao o Cöetenfau como *Capitaine rapporteur* — tampoco ha arrojado luz alguna sobre el personaje. No figura citado en ninguna de las obras sobre la guerra franco-española durante la Revolución que he podido consultar, y que son : Louis Marcillac, *Histoire de la guerre entre la France et l'Espagne*, Pau, 1808 ; Ducéré, *L'Armée des Pyrinnées occidentales*, *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau*, 1880-1881 ; J. N. Fervel, *Campagne de Révolution Française dans les Pyrinnées Orientales* ; Beaulac, *Memoires sur la dernière guerre entre la France et l'Espagne dans les Pyrinnées Occidentales*, Paris, an X ; y A. Richard, *Les Basques pendant la guerre franco-espagnole*, en *Annales Révolutionnaires*, 1922.

1. En prensa este artículo, mi buen amigo el profesor Georges Demerson, de la Universidad de Lyon, me brinda una confirmación definitiva de que el nombre de Coëtanfao o Coëtenfao no era un seudónimo como creía Menéndez Pelayo. Ilé aquí un resumen de su información :

El Marquesado de Coetanfao era una rama de la casa bretona de Querhoeut o Kerhouet (L. Lalande, *Dictionnaire Historique de la France*, pp. 548 y 1065). Lo confirma el *Armorial Général* de J. B. Rietstap, donde constan las armas de la casa : « Coëtenfao. — Bretagne. D'azur a une fleur de lis d'or, accompagné en pointe de deux mâcles du même » (tomo I, p. 442). El nombre de *coetanfao* significa, en bretón, madera de haya.

En los Archivos del Ministerio de la Guerra francés (*Service Historique*), hay constancia de un Marqués de Coetanfao, « cornette des chevaux legers de notre garde » (1693). Y en febrero de 1812, un G. Le Camus de Coetanfao era Comandante del fuerte de l'Ecluse, en los Pirineos Orientales, y como tal hubo de exigir a numerosos oficiales españoles prisioneros en el fuerte, el juramento de fidelidad al Rey José (Ministère de la Guerre, Archives, *Service Historique*).

También en la *Histoire de l'ancienne Infanterie française* de Louis Susane, se cita a un N. de Coëtanfau, que en septiembre de 1802 mandaba un batallón o regimiento.

Finalmente, en 1682 era señor del lugar de Coetanfao el jefe de la casa de Kerhoent, Sebastián de Kerhoent, que vivía en su castillo de Coetanfao, parroquia de Séguelliau, diócesis de Vannes.

Séame permitido agradecer aquí al profesor Demerson su interesante y generosa información.

MUSÄUS ET « LE BARBIER DE GOETTINGUE »

M. Bandy a établi que « Le Barbier de Goettingue » ne devrait pas figurer dans une édition future des *Œuvres* de Gérard de Nerval [1]. Ce conte, publié sous un pseudonyme par le *Mercure de France au XIX^e siècle* (janvier 1830) [2], avait paru en octobre 1826 dans le *Blackwood's Magazine* et l'auteur en était l'Écossais MacNish. Or, MacNish n'avait fait qu'adapter un épisode d'un conte de Musäus, de « Stumme Liebe », traduit depuis longtemps en français et en anglais ; et la tradition qui fonde l'épisode de « Stumme Liebe » était depuis longtemps populaire en Allemagne [3].

MacNish, même s'il ne savait pas l'allemand, avait pu trouver le conte de Musäus dans plusieurs recueils : il figurait dans *Tales of the Dead* (1813) [4], recueil qui n'était que la traduction des *Fantasmagoriana* (1812) [5], dont on sait la vogue en France. Est-il besoin de rappeler Nodier et ses *Infernaliana* (1822) [6], aussi bien que la fameuse veillée des Shelley, de Byron et du docteur Polidori au bord du lac Léman (1816), point de départ de *Frankenstein* et du *Vampire* ? « The Spectre Barber » avait figuré dans *Popular Tales and Romances of the Northern Nations* (1823) [7] aussi bien que dans la collection des *German Novelists* (juin 1826) de Thomas Roscoe [8].

L'épisode de « Stumme Liebe » qui a servi de modèle à MacNish, met en scène un spectre, condamné pour ses péchés à errer sur terre et à faire la barbe à tout hôte de son ancienne demeure jusqu'au jour où une âme compatissante le payera de retour. Quoique malmené par

1. T. Bandy, « Deux Plagiats inconnus de Gérard de Nerval », *R. de Litt. Comp.*, 1948, 408-415 ; « A propos des Plagiats présumés de Gérard de Nerval », *ibid.*, 1949, 95-97 ; Gérard de Nerval, *Nouvelles et fantaisies*, texte établi et annoté avec une Introduction par Jules Marsan, Paris, Champion, 1928, pp. 13-29.

2. Un Pythagoricien moderne, « Le Barbier de Goettingue », *Mercure de France au XIX^e siècle*, 30 janvier 1830, XXVIII, 200-214.

3. J. K. A. Musäus, *Volksmärchen der Deutschen*, 1782-1787 ; 1804-1805.

4. *Tales of the Dead*. Principally translated from the French [Mrs. Sarah Utterson], London : White, 1813. [Paru en septembre 1813, selon the *English Catalogue of Books*]. Cité par W. A. Reichart, *Washington Irving and Germany*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1957, p. 38.

5. [J. B. B. Eyriès], *Fantasmagoriana*, ou recueil d'histoires d'apparitions de spectres, revenans, fantômes, etc., traduit de l'allemand, par un amateur (Paris, Schoell, 1812), annoncé le 28 mai 1812 par la *Bibliographie de la France* ; « L'Amour muet, anecdote du XVI^e siècle », pp. 1-113, sans indication d'auteur.

6. Jean Larat, *La Tradition de l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier*, Paris, Champion, 1923, p. 133.

7. *Popular Tales and Romances of the Northern Nations*, London, Simpkin and Marshall, 1823, vol. II.

8. Thomas Roscoe, *The German Novelists* : Tales selected from Ancient and Modern Authors in that Language. Translated from the Originals with Critical and Biographical Notices, London, Colburn, 1826. [Paru en juin 1826, selon *The English Catalogue of Books*]. " The Dumb Lover ", vol. III, 18-105. Mentionnons pour mémoire que Thomas Carlyle a aussi traduit le conte, intitulé " Dumb Love ", dans *German Romance* : Specimens of its Chief Authors ; with Biographical and Critical Notices. By the Translator of *Wilhelm Meister*, and Author of the *Life of Schiller* (Edinburgh and London : Tait, 1827), I, 15-105.

le spectre, qui lui a complètement rasé les cheveux et la barbe, le protagoniste du conte ne lui garde pas rancune. Il comprend le désir du spectre et lui fait la barbe. Le spectre pourra dès lors dormir tranquille dans sa tombe, et le jeune homme sera, par la suite, richement récompensé pour sa bonne action. Il doit se trouver, à l'équinoxe, sur le pont de la Weser où un ami inconnu lui indiquera le moyen de faire fortune. Il s'avèrera que l'inconnu est un vieux mendiant qui a entrevu en rêve le site d'un trésor caché. Grâce à ce rêve que le mendiant lui confie, le protagoniste de « Stumme Liebe » retrouve un trésor enfoui par son propre père. Désormais il vivra riche et heureux.

Ce court épisode a été exploité à plusieurs reprises. La donnée du barbier spectre a servi de modèle non seulement à MacNish, mais aussi à Walter Scott pour une scène du *Doom of Devorgoil* (1830) [1]. Pour deux de ses contes, Washington Irving s'est inspiré de la donnée du rêve révélateur d'un trésor caché [2]. En France, « Le Barbier de Goettingue » a reparu en 1836 dans les *Annales romantiques*, et M. Bandy en signale une autre adaptation, « Le Barbier de Nuremberg », publié en 1841 dans l'*Écho des Feuilletons*.

Il est peut-être permis d'imaginer que quelques lecteurs du *Mercure de France au XIX^e siècle* ont reconnu dans « Le Barbier de Goettingue » une tradition allemande. Musäus n'était pas aussi inconnu en France qu'on serait tenté de le croire. M. Tronchon [3] attire l'attention sur le fait que dès le début du XIX^e siècle « quelques revues se hasardaient à parler de Musäus et de Wieland » et révélaient une mine féconde de traditions et de contes populaires. Selon Quérard [4], quelques contes de Musäus avaient été insérés dans la *Bibliothèque des romans* et Isabelle de Montolieu en avait traduit trois, parus dans *Recueil de contes* (1803), et dans *Douze Nouvelles* (1812). Comme nous l'avons indiqué plus haut, « L'Amour muet » avait fait partie des *Fantasmagoriana*, dont Charles Vanderbourg rendit compte dans le *Mercure de France* (1812) [5]. Bourquet l'avait inclus dans sa traduction des *Contes* de Musäus (1826) [6]. Les lecteurs anglomanes, qui suivaient la pro-

1. Walter Scott, Bart., *The Doom of Devorgoil*. A Melo-Drama, Edinburgh, Cadell and Co, 1830, pp. 142-150. Dans sa « Préface », p. III, Scott remarque : « The story of the Ghostly Barber is told in many countries, but the best narrative founded on the passage, is the tale called « Stummé Liebé » [*sic*], among the legends of Musaeus ». Cité par W. A. Reichert, *op. cit.*, p. 20. Dès 1817, Scott avait conçu le projet de son mélodrame.

2. Il s'agit de « Dolph Heyliger » dans *Bracebridge Hall*, et de « Wolfert Webber » dans *Tales of a Traveller*. Cité par W. A. Reichert, *op. cit.*, p. 38.

3. Henri Tronchon, « Premier Mouvement folkloriste en France », *Mélanges F. Baldensperger*, Paris : Champion, 1929, II, 296-311.

4. J. M. Quérard, *La France littéraire*, Paris, Firmin-Didot, 1834, VI, 368. — Quérard mentionne aussi des *Contes* imités de Musäeus et autres auteurs allemands, traduits par M^me^ la baronne de Wiesenhutten (Gotha : Perthes, 1811) qui ne semblent pas avoir connu une grande diffusion en France.

5. *Mercure de France*, LII (1812), 32-35. Cité par Roland Mortier, *Un Précurseur de M^me^ de Staël* : Charles Vanderbourg, 1765-1827, Paris, Didier, 1955, p. 226.

6. Musoeus, *Contes* [traduits par D.-L. Bourquet], précédés d'une notice de Paul de Kock, Paris, Moutardier, 1826. Le t. IV, qui contient « L'Amour muet », pp. 83-191, est annoncé le 3 juin 1826 par la *Bibliogr. de la France*. Signalons toutefois que le rédacteur

duction de la presse périodique anglaise, auraient pu trouver une mention élogieuse de « L'Amour muet » dans une étude de Walter Scott sur Hoffmann, attaque en règle contre le conteur allemand, publiée dans la *Foreign Quarterly Review* (juillet 1827) [1]. La version abrégée de cette étude, parue dans le premier numéro de la *Revue de Paris* (avril 1829) [2], avait eu un si grand retentissement dans la presse française qu'il est possible que quelques lecteurs aient été tenté d'en lire l'original. Il est certain que Nodier fut un lecteur enthousiaste de Musäus, car dans son article, « Du Fantastique en littérature », publié par la *Revue de Paris* (novembre 1830) [3], il donne un souvenir ému au poète allemand. Bien des années après, Collin de Plancy, dans la troisième édition de son *Dictionnaire infernal* (1845) [4], attirera l'attention sur la tradition allemande du barbier fantôme et mentionnera que Musäus en a tiré parti.

Si « Le Barbier de Goettingue » n'avait été inclus dans l'édition critique de Gérard de Nerval, il serait tombé dans l'oubli. Grâce à sa résurrection, nous sommes amenés à en suivre l'évolution littéraire à travers les vicissitudes de son accueil et les métamorphoses qu'il a subies. Ne s'inscrit-il pas dans ce que M. Tronchon a appelé « le premier mouvement folkloriste en France » ? Découvert d'abord par un traducteur français, « L'Amour muet » de Musäus a fait les délices de la société genevoise et de ses hôtes de hasard, tels que les Shelley et Byron. Il a franchi la Manche et fécondé la pensée de Walter Scott, qui, à son tour, révéla Musäus à l'Américain Washington Irving [5], et à MacNish. L'adaptation de MacNish a retraversé la Manche, pour être accueillie par le *Mercure* au moment de la vogue d'Hoffmann. L'ouvrage de Musäus était si bien déguisé en conte fantastique que, même au XX^e^ s., on lui a découvert une paternité qu'il ne méritait pas.

Le conte pourrait illustrer la contamination entre le folklore et le conte fantastique, deux genres qui, semble-t-il, ont été l'un pour l'autre un agent de propagande. L'intérêt pour le fantastique des contes et traditions allemandes de Musäus, de Veit-Weber se mêle d'abord au courant du roman noir. Il prépare la vogue d'Hoffmann qui, à son déclin, voit un renouveau des traditions folkloristes, comme en témoigne la publication des *Traditions allemandes* (1837) et des *Veillées alle-*

anonyme, qui rend compte de cette traduction dans le *Drapeau blanc* (11 juin 1826), ne fait aucune allusion à « L'Amour muet ».

1. [Walter Scott], « On The Supernatural in Fictitious Composition ; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann », *Foreign Quarterly Review*, juillet 1827, I, 60-98.

2. Walter Scott, « Du Merveilleux dans le roman », *Revue de Paris*, 12 avril 1829, I, 25-33.

3. Charles Nodier, « Du Fantastique en littérature », *ibid.*, 28 novembre 1830, XX, 205-226.

4. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, ou Bibliothèque universelle, sur les êtres, les personnages, les livres, les faits et les choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer, aux divinations, aux sciences secrètes..., Paris, Mellier, 1844, p. 508. La II^e^ éd. ne contient pas cette note.

5. A. Reichart, *op. cit.*, p. 20.

mandes (1838) [i.e. des *Sagen*] des frères Grimm. A travers les avatars de « l'Amour muet » nous découvrons comment le fantastique populaire et le fantastique littéraire se sont étayés mutuellement.

Elizabeth TEICHMANN.

HENRY COLBURN ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Tous ceux qui ont lu la *Correspondance* de Stendhal et le *Courrier Anglais* — collection d'articles de Stendhal parus dans diverses revues anglaises entre les années 1822 et 1829 et réunis en volume par les soins d'Henri Martineau [1] — connaissent l'histoire des difficultés éprouvées par Stendhal pour se faire payer ces mêmes articles par le libraire anglais Henry Colburn [2].

Ceux qui abordent la personnalité de Colburn par la voie de certaines encyclopédies anglaises [3], savent la multiple activité de ce libraire et les grandes œuvres anglaises (le *Journal* d'Evelyn et celui de Pepys, le premier roman de Disraeli, entre beaucoup d'autres) qu'il a publiées. En y regardant de plus près, on découvre un côté moins admirable de sa carrière, que l'on désigne par le mot anglais « puffery », disons « pufflsme ». Il n'était pas rare à l'époque qu'un libraire dirige, en même temps que sa maison d'édition, une ou plusieurs revues littéraires. L'avantage de cette double direction était de permettre au libraire de publier dans ses revues des comptes rendus fort favorables et de faire de la réclame pour les livres que lançait sa maison d'édition, c'est-à-dire « to puff » ou « faire mousser » ses propres publications. Certains critiques, notamment ceux de *L'Atheneum*, se sont beaucoup plaints de cette façon d'agir. Colburn aurait été celui qui pratiquait le « puffisme » le plus hardi. L'article que lui consacre le *Dictionary of National Biography* [4] énumère les nombreuses entreprises dont il était l'associé. Deux écrivains américains, étudiant récemment la vie littéraire à Londres au début du XIX[e] siècle, appuient particulièrement sur ce fait en disant que le nom de Colburn et le terme « puffery » étaient devenus synonymes [5].

Un autre aspect de la carrière de Colburn est plus susceptible d'intéresser les spécialistes de la littérature française. Les articles que Stendhal écrivait pour le *New Monthly Magazine* de Colburn ne constituaient pas les seules relations de celui-ci avec les écrivains français

1. Paris, Le Divan, 1935-6, 5 volumes.
2. Voir aussi H. MARTINEAU, *Le Cœur de Stendhal*, 1953, vol. II, pp. 72-112.
3. Il n'y a pas de biographie de Colburn.
4. Volume XI de l'édition de 1887.
5. Matthew Whiting ROSE, *The Silver Fork School. Novels of Fashion preceding « Vanity Fair »*, Columbia University Press, 1936. — Leslie H. MARCHAND, « *The Atheneum* », *A Mirror of Victorian Culture*, The University of North Carolina Press, 1941.

de l'époque. Colburn a publié un nombre considérable d'œuvres françaises, soit en français, soit en traduction anglaise.

En août 1817, Stendhal se rendit à Londres [1], où l'attendait une petite surprise sous la forme d'une traduction anglaise de son œuvre *Les Vies de Haydn et de Mozart*, publiée à son insu par la maison de John Murray. Était-il mécontent de cette publication — ou simplement de cette façon d'agir ? — au point de donner le manuscrit de *Rome, Naples et Florence en 1817* à la maison rivale de Colburn ? Cette édition, publiée, sans nom d'auteur, avant la fin de 1817, contient quelques différences par rapport au texte de l'édition de Paris. Elle fut suivie, en décembre 1817 (bien que le volume portât la date 1818), d'une traduction anglaise assez médiocre, également publiée par Colburn, et où l'auteur est dénommé « The Count de Stendhal » [2].

Plusieurs des lettres de Stendhal du début de l'année 1818 témoignent du succès de cette édition [3]. En février 1819, il était même question d'une seconde édition, qui ne semble pas avoir vu le jour [4].

En 1822, Stendhal est de nouveau en relations avec les deux libraires anglais. Il envoie alors la traduction anglaise de son *Histoire de la Musique* [5] à John Murray. En novembre, il commence sa série d'articles dans le *New Monthly Magazine* de Colburn : d'abord, jusqu'en janvier 1826, de simples comptes rendus de livres pour la section intitulée *Historical register* [6] ; ensuite, des articles plus étoffés sur la situation politique et littéraire en France, qui paraîtront, de juin 1825 jusqu'en août 1829, sous la rubrique *Original papers* [7], et que Stendhal ne cessera de fournir que le jour où Colburn se fera trop prier pour payer la somme convenue [8]. D'après les lettres de Stendhal, en effet, la brouille avec Colburn paraît avoir été uniquement une affaire d'argent. Ce n'est qu'au moment où les choses se gâtaient déjà avec Colburn (dès le début de 1827) que Stendhal pensa offrir des articles à une autre revue, l'*Atheneum* [9], où Colburn avait d'ailleurs aussi certains intérêts. Stendhal aurait voulu surtout être accepté par la *Edinburgh Review* [10].

Il est à noter que Stendhal n'écrivait jamais directement à Colburn, mais se servait toujours de l'intermédiaire de son ami anglais Sutton

1. Voir H. Martineau, *Le Calendrier de Stendhal*, Paris, Le Divan, 1950, p. 169.

2. Nous devons beaucoup de ces détails à la récente publication du regretté H. Martineau, *Rome, Naples et Florence en 1817, suivie de l'Italie en 1818*, Paris, Le Divan, 1956. Voir surtout pp. xxvii-xxviii.

3. *Correspondance*, t. V, Lettre 636. Stendhal, écrivant de Milan, dit prudemment : « *Lyon en 1817* fait grand bruit hors de France. »

4. *Ibid.*, Lettre 664.

5. *Correspondance*, t. VI, Lettre 731. *L'Histoire de la Musique* sera publiée en 1823, à Paris, avec le titre *La Vie de Rossini*. La traduction anglaise ne fut jamais publiée.

6. *Courrier Anglais*, t. II.

7. *Ibid.*, t. II et III.

8. *Correspondance*, t. VI, Lettres 796-800, 803-4, 807, 810, 814, 819 et Addenda, pp. 120-1, dans la *Table Analytique des noms cités*. Le Divan, 1937, t. I.

9. *Courrier Anglais*, t. V, février 1828-janvier 1829.

10. *Correspondance*, nombreuses lettres aux t. V et VI.

Sharpe et du Dr John Black, rédacteur en chef du *Morning Chronicle* [1].

Dix-huit mois environ avant la publication de *Rome, Naples et Florence*, Colburn avait publié, en juin 1816, et en français, un mince volume qui tient encore sa place dans l'histoire du roman français : l'*Adolphe* de Benjamin Constant, suivi, deux mois plus tard, d'une traduction anglaise. (Dans ce bref intervalle, une prétendue seconde édition avait vu le jour à Paris, chez Treuttel et Wurtz.) Constant, à l'encontre de Stendhal, paraît avoir négocié directement avec Colburn. Nous lisons, en effet, dans son *Journal* à la date du 29 juin 1816 : « Arrangement avec Colburn pour mon roman. J'en aurai 70 louis [2]. »

Il faut croire que Constant était satisfait du travail du libraire, car, toujours dans les *Journaux Intimes*, nous lisons :

> 13 juillet 1816. . . . . Soirée avec Walker [le traducteur d'*Adolphe*]. Je voudrais qu'il fît un arrangement quelconque pour mon histoire.
> 14 juillet 1816. [...] Quel dommage de quitter ce pays !
> J'aurai de mon ouvrage de politique 300 louis... [3]

L'ouvrage en question était les *Mémoires sur les Cent-Jours*, mais les négociations avec Colburn n'ont pas dû aboutir. Les *Mémoires* ne furent publiés qu'en 1820 et 1822, à Paris. Il ne semble pas, à une exception près, — je la signale plus loin — que B. Constant ait songé à faire imprimer d'autres œuvres chez Colburn.

Il a dû connaître cet éditeur d'abord grâce à la recommandation de Madame de Staël qui, en 1812 et 1813, avait déjà fait paraître chez lui trois ouvrages : *De la Littérature*, 1812, *Zulma et Trois Nouvelles*, 1813, et *De l'influence des Passions sur le bonheur des individus et des nations*, 1813 [4]. (A cette date, Colburn ne faisait que débuter dans sa carrière de libraire.) Les autres ouvrages, ainsi que l'œuvre posthume de Madame de Staël publiée par son fils, ont paru pour la plupart chez Treuttel et Wurtz, qui avait une succursale à Londres, aussi bien qu'à Paris et à Strasbourg. Mais il y a une exception intéressante : l'ouvrage posthume intitulé *Mémoires sur la vie privée de mon père*, précédé d'une *Introduction*, non signée, due à Benjamin Constant, parut d'abord chez Colburn, en 1818 [5]. On aimerait à savoir les raisons qui ont poussé Constant à recourir encore une fois à Colburn, alors qu'il ne s'est plus jamais adressé à lui pour ses propres écrits — à supposer, bien entendu, qu'il fût vraiment responsable du choix de l'éditeur [6].

1. *Ibid.*, t. VI, Lettre 797. — La *Correspondance*, telle que nous l'avons à présent, ne révèle aucune lettre à Colburn, ni à Murray. Remarquons aussi combien de fois — en raison peut-être de ses nombreux voyages ? — Stendhal confie ses négociations avec les éditeurs français à son cousin Romain Colomb et à son ami le Baron de Mareste.
2. B. Constant, *Œuvres*, Éd. de la Pléiade, p. 817.
3. *Ibid.*, p. 818.
4. F. C. Longchamp, *L'œuvre imprimé de M^me^ G. de Staël*, Genève, Cailler, 1949.
5. Voir Longchamp, *op. cit.*, p. 40. Cette Introduction de Constant est également signalée au Catalogue du British Museum. Constant la reproduira en 1829.
6. *Les Journaux Intimes* nous font défaut à cette date. Les *Lettres à sa famille*, et la *Correspondance*, récemment publiée, avec sa cousine Rosalie, ne nous fournissent aucun détail sur la publication de ce volume. Les *Lettres à M^me^ Récamier, 1807-1830*, 1881, présentent une lacune pour les années 1817-1822, ainsi que l'édition de 1864, par L. Colet.

L'auteur français qui resta le plus longtemps en association avec Colburn — sans que l'on pût parler d'exclusivité, loin de là ! — c'est assurément Chateaubriand. En effet, une bonne partie de l'œuvre de Chateaubriand, y compris plusieurs de ses discours politiques, parut chez Colburn, tant en français qu'en anglais, entre les années 1811 et 1848. Cette dernière année a vu la publication des débuts du premier Livre des *Mémoires d'outre-tombe* en traduction anglaise [1]. Le Catalogue du British Museum dit laconiquement : « No more published. » Que s'est-il passé ? Les héritiers littéraires de Chateaubriand ont-ils volontairement interrompu la publication ? Malheureusement, la seule édition que nous possédons de la *Correspondance* de Chateaubriand — laquelle aurait pu nous renseigner sur les conditions de cette publication — s'arrête à l'année 1823 et ne publie aucune lettre à l'adresse de Colburn. En effet, je n'ai noté que de rares lettres, au premier volume, où Chateaubriand ne parle d'ailleurs que de la publication de ses œuvres en France, de leur traduction en italien et de la suppression des éditions contrefaites [2].

Il semble que Colburn se soit limité à une clientèle française de choix — à ces deux hommes politiques fort en vue et passablement aristocratiques, et à une dame non moins en vue, la Baronne de Staël, veuve de l'ancien ambassadeur de Suède à Paris, dont on devait connaître à Londres comme à Paris, les démêlés avec Napoléon. Et l'on se rappelle aussi que Stendhal, en publiant *Rome, Naples et Florence*, se faisait appeler le « Count de Stendhal ». Notons enfin que l'œuvre de Balzac, comme celle de G. Sand et de tous les poètes romantiques, manque à cette liste. Balzac était-il trop peu aristocratique pour Colburn ? Ou bien, est-ce plutôt parce que l'on n'apprécia guère Balzac en Angleterre avant la fin du XIX^e^ siècle [3] ?

Il n'est peut-être pas tout à fait hors de propos d'attribuer à Colburn cette préoccupation nobiliaire, voire ce snobisme. N'avait-il pas, en 1826, publié le *Peerage* de Burke ou, pour lui donner son titre exact, John Burke, *A General and Heraldic Dictionary of the Peerage and the Baronetage of the United Kingdom* — ouvrage qui eut de nombreuses éditions par la suite [4] ?

Il est vrai, d'autre part, qu'on a beaucoup insisté [5] sur les idées hardies de Colburn en fait de publicité, ce qui faisait à la fois le scandale, nous l'avons déjà dit, mais aussi l'admiration du monde littéraire

1. Les trois petits volumes in-16 mènent le récit jusqu'en 1799. Le III^e^ de ces volumes porte la date de 1849, mais Chateaubriand était mort depuis quelques mois à la publication du I^er^ volume.

2. CHATEAUBRIAND, *Correspondance*, p. par Louis Thomas, Paris, Champion, 5 vol., 1912, 1913 et 1924. — Voir Lettres 46, 50, 72, 183 et 224.

3. Cf. Sylvère MONOD, *La Fortune de Balzac en Angleterre*, in *R. de Litt. comparée*, 1950, pp. 181-210. — H. J. HUNT, *The 'Human Comedy' : First English Reactions*, in *The French Mind. Studies in Honour of G. Rudler*, Oxford, 1952, pp. 273-290.

4. M. W. ROSE, *op. cit.*, p. 179.

5. A. S. COLLINS, *The Profession of Letters. A study of the relation of author to patron, publisher and public*, 1780-1832. London, 1928. Voir p. 192.

de l'époque. Collins affirme, en effet, qu'aux alentours de 1830, Colburn dépensait une moyenne de £ 9000 par an pour la seule publicité, forte somme pour l'époque, bien que dérisoire aujourd'hui. Soyons justes cependant, et notons aussi que le même Collins ne manque pas de vanter la générosité de Colburn envers ses auteurs [1].

Tout cela suppose l'existence en Angleterre d'un public averti pour les ouvrages des auteurs français en question. Colburn, j'en suis sûre, était trop homme d'affaires pour se laisser imposer, même par son propre snobisme. (D'ailleurs, ses démêlés avec Stendhal le prouvent assez.) Il faut donc croire que ces livres se vendaient bien, car le *Dictionary of National Biography* (s'appuyant, sans doute, sur un article du *Gentleman's Magazine* de novembre 1855) nous assure qu'à sa mort en 1855, Colburn laissait la fortune considérable de £ 35,000.

APPENDICE. — Liste des ouvrages de Chateaubriand publiés par Colburn, d'après le Catalogue du British Museum.

1811. *Travels in Greece, Palestine, Egypt and Barbary, during the years 1806 and 1807.* Translated... by Federic Shoberl. 2 vol., Henry Colburn, London, 1811. 8°. 2nd ed. (with a map). 2 vol., 1812. 8°. 3rd ed. 2 vol., 1835, 12°.

1813. *The Beauties of Christianity.* Translated... by Frederic Shoberl. With a preface and notes by the Rev. Henry Kett. 3 vol., Henry Colburn, London, 1813. 8°.

1814. *Political Reflections on the True Interests of the French Nation, and some publications which have lately appeared*, pp. 159. Henry Colburn, London, 1814. 8°.

De Buonaparte, des Bourbons, et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes, pour le bonheur de la France et celui de l'Europe, pp. 87. Paris, 1814. 8°. — Another edition, pp. 86. Colburn, Londres, 1814. 8°.

1814. *On Buonaparte and the Bourbons, and the necessity of rallying around our legitimate princes, for the safety of France and of Europe.* London. The Pamphleteer, vol. 3, 1813. 8°. — Second edition. revised and corrected, pp. VIII, 84, 3. Henry Colburn, London, 1814. 8°.

1815. *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes.* (An abridgement), pp. V, 388. Henry Colburn, Londres, 1815. 8°. — Abrégé de l'*Essai* publié par Chateaubriand à Paris en 1797.

An Historical, Political and Moral Essay on Revolutions, ancient and modern. (A translation of the abridgement of 1815), pp. 8-399. Henry Colburn, London, 1815. 8°.

1. *Ibid.*, p. 243

Souvenirs d'Italie, d'Angleterre et d'Amérique, suivis de Morceaux divers de morale et de littérature. 2 tomes. Henri Colburn, Londres, 1815. 8°.

Recollections of Italy, England and America, with essays on various subjects in morals and literature. 2 vol. Henry Colburn, London, 1815. 8°.

1816. *De la Monarchie selon la charte*, pp. VII, 135. Henry Colburn, Londres, 1816. 8°. — Notons-en aussi la traduction :

The Monarchy according to the Charter, pp. XVI, 254. John Murray, London, 1816. 8°.

1827. *Les Natchez : roman indien.* 3 tomes. Henri Colburn, Londres, 1827. 16°.

The Natchez : an Indian tale. 3 vol. Henry Colburn, London, 1827. 12°.

1828. *Travels in America and Italy.* 2 vol., Henry Colburn, London, 1828. 8°.

1836. *Sketches of English Literature ; with considerations on the spirit of the times, men and revolutions.* 2 vol., Henry Colburn, London, 1836. 8°.

1848. *Memoirs of Chateaubriand, written by himself.* (A translation of pt I and part of pt II, livre I of *Mémoires d'outre-tombe.*) (With a portrait.) 3 parts. Henry Colburn, London, 1848. 16°. (No more published.)

Marjorie SHAW.

THÉOPHILE GAUTIER ET ADRIAEN BROUWER

Parmi les noms de vieux peintres flamands ou hollandais que les écrivains de l'époque romantique aiment à évoquer dans leurs écrits, figure celui d'Adriaen Brouwer [1]. Ainsi, on rencontre le nom de ce peintre flamand plusieurs fois dans l'œuvre de Théophile Gautier. La première allusion à l'art de Brouwer date de 1832 [2], c'est-à-dire

1. Né à Oudenarde en 1605 ou en 1606, mort à Anvers en 1638.
2. Vers bien connus d'*Albertus* :

> . . . . . ; d'avoir
> La pipe culottée et la cruche à fleurs peintes,
> Le vidrecome large à tenir quatre pintes,
> Comme en ont les buveurs de Brawer (*sic*),...

Poésies complètes de Théophile Gautier, p. par R. Jasinski, éd. Firmin-Didot, 1932, t. I, p. 128. — Gautier écrira longtemps *Brawer*.

à une époque où Gautier ne connaissait pas encore les tableaux de ce maître, comme il résulte d'une lettre qu'il adressa en 1837 à Eugène Piot [1]. Lorsqu'en 1838, il attaque violemment « l'abominable système de laideur » du peintre Biard, en y opposant le grotesque des tableaux flamands, hollandais ou espagnols, lequel est « corrigé par la couleur et la fantaisie », il ne cite que les noms de Teniers et de van Ostade [2]. Plus tard, par ses lectures, par ses voyages, il a su combler certaines lacunes de sa connaissance de la vie et de l'œuvre du peintre d'Oudenarde, artiste d'une psychologie si particulière [3]. Ainsi, parlant en 1854 de l'art avec lequel l'acteur allemand Doering composait, dans la tragédie *Egmont* de Goethe, la physionomie de Vansen, l'écrivain public, Gautier fait le rapprochement suivant : « ... ce n'est pas une charge comme pourraient la croquer nos acteurs de vaudeville, mais une sorte de grotesque cynique et puissant qui rappelle certaines figures d'Ostade et de Brawer » [*sic*] [4].

Ces lignes furent écrites à Munich, où Gautier a certainement vu les célèbres Brouwer de l'ancienne Pinacothèque. S'il ne mentionne nulle part ces tableaux, c'est qu'il n'a pas réalisé son projet, annoncé dans un feuilleton du *Moniteur Universel* du 6 septembre 1854 [5] : « Ce sont les deux Pinacothèques, l'ancienne et la moderne. Peut-être un jour introduirons-nous nos lecteurs dans l'ancienne, qui est simplement un des plus riches musées de l'Europe. Mais avant de nous occuper de l'art immortel, qui a le temps d'attendre, mettons-nous en règle avec l'art vivant. »

Gautier, qui aimait les scènes d'intérieur de Brouwer, peintre « d'une touche libre, d'une couleur chaude » [6], possédait lui-même une petite toile de ce maître. Sous le nº 17 du catalogue de la vente de la collection de Théophile Gautier, nous lisons :

1. « Tâche de découvrir des Adrien Brawer [*sic*] et des Craësbecke ; je ne connais rien de ces maîtres ». Coll. Spoelberch de Lovenjoul, C. 485, fº 220-221 ; lettre du 27 septembre 1837, publiée trois fois par Bonnafé, dans ses études sur Piot. — Dans la plupart des musées, les œuvres de Brouwer sont rares. Avant 1869, le Louvre ne possédait de lui qu'une seule toile. Gautier a visité la Belgique en 1836, mais il faut attendre 1880 et 1882 pour trouver un Brouwer aux Musées d'Anvers ou de Bruxelles. La Pinacothèque de Munich était riche en toiles de Brouwer dès 1836. — Sans doute, Gautier avait-il bien vu des gravures ou lithographies d'après certains tableaux de ce peintre flamand.

2. *Exposition du Louvre*, dans la *Presse* du 1er mai 1838.

3. Plusieurs articles sur Brouwer parurent dans la presse française de l'époque romantique. Mentionnons encore les *Salons*, où l'on rencontre souvent le nom de Brouwer. — La bibliothèque de Gautier renfermait un grand nombre d'ouvrages sur les beaux-arts. Voir le *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. Théophile Gautier*, Coll. Lov., C 1943, 14e pièce.

4. *Théâtre Royal de Munich — Egmont de Gœthe*, dans la *Presse* du 15 août 1854.

5. *École moderne allemande : La Nouvelle Pinacothèque, I*, réimprimé dans le volume de Théophile Gautier, *l'Art moderne*. Paris, 1856, pp. 261 sq.

6. *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*. Paris, 1882, p. 147. Les lignes citées datent de 1857. Cf. *Théophile Gautier critique d'art*, par Adolphe Boschot, dans la *Revue de Paris*, janvier-février 1932, pp. 132-133.

BRAUWER

Intérieur de cabaret flamand
T. — H. : 0m22. L. : 0m30 [1].

Il ne nous a pas été possible de découvrir comment et quand Gautier est entré en possession de ce tableau. On sait que presque toutes les œuvres réunies par Gautier, étaient des souvenirs de camarades. Parmi les 107 tableaux ne figuraient que quelques toiles anciennes, dont deux des écoles du Nord : le tableau de Brouwer et une marine (« École hollandaise », vendue 30 francs...). L'œuvre de Gautier ne nous fournit aucun renseignement sur l'*Intérieur de cabaret flamand* de Brouwer. Émile Bergerat et Maurice Dreyfous ne l'ont pas mentionné en décrivant l'intérieur de la maison de Gautier à Neuilly [2]. En revanche, dans son introduction au catalogue de la collection de Gautier, Bergerat dit : « N'oublions pas l'*Intérieur de cabaret flamand* de Brauwer, si plein de verve et si fin de tons [3]. » Les chroniqueurs qui, dans leurs articles sur la collection de Gautier, relevaient la toile de Brouwer, en ont parlé avec éloges. Gonzague Privat, peintre-journaliste, élève de Barrias et de Dauzats, la trouve « d'une qualité supérieure » : elle « lutte à armes égales contre les modernes » [4]. Édouard Drumont, qui faisait la chronique du journal *Le Bien public* avant d'entrer comme chroniqueur à *La Liberté*, dit que la « *Scène de cabaret*, par Brauwer, produit un peu l'effet, dans cette galerie qu'illuminent la couleur, le style et le chatoiement moderne, des magots flamands sur les murs du Versailles du Grand Roi. Mais la mode n'en est pas passée... et l'on s'en convaincra mardi... [5] »

L'*Intérieur de cabaret flamand* fut vendu 400 francs, prix peut-être normal (20 louis d'or...), étant donné les petites dimensions du tableau et vu la concurrence des toiles contemporaines et des objets d'art, auxquels s'attachaient toutes sortes de souvenirs [6].

L'expertise de la succession Théophile Gautier avait été faite par Haro [7], peintre-expert, avec, comme commissaire-priseur, E. Escribe.

1. *Collection de Théophile Gautier, Tableaux, Aquarelles, Dessins, Gravures, Eaux-Fortes, Lithographies, Photographies, etc., Bronzes et Objets d'Art, Vente Hôtel Drouot les 14, 15 et 16 Janvier 1873.* Coll. Lov., C. 1943, 16e pièce.

2. Émile Bergerat, *Théophile Gautier*, Paris, 1879 ; Maurice Dreyfous, *Ce que je tiens à dire, I, 1862-1872*. Paris, 4e éd., 1912.

3. *Catalogue* cité, p. xiii.

4. *La Collection de Théophile Gautier*, dans *l'Événement* du 14 janvier 1873.

5. *Collection de Théophile Gautier*, dans *le Bien public* du 14 janvier 1873. D'autres journalistes ou critiques d'art tels qu'Ernest Chesneau, Louis Enault, Charles Clément, Armand Silvestre, qui s'étendent sur les toiles modernes, passent sous silence celle peinte par Brouwer.

6. Ainsi « une petite fontaine en faïence de Rouen, donnée par Gérard de Nerval à Théophile Gautier, a-t-elle été adjugée à 1.565 fr. ; Gérard de Nerval l'avait payée 6 fr. » (Gonzague Privat dans *l'Événement* du 18 janvier 1873).

7. Étienne François Haro, peintre-restaurateur, né à Paris en 1827, mort en 1897, élève d'Ingres et de Delacroix, avait à Paris une galerie d'art, dirigée par son fils Jules (né en 1855, mort en 1892), élève de son père et de Carolus Duran.

Le procès-verbal de la vente nous apprend que le tableau de Brouwer fut adjugé à « Mme Jacobi, rue Caumartin »[1]. Quel a été le sort de ce tableau ? Est-ce que Mme Jacobi l'a vendu à un client ? Nous l'ignorons. Dans les annuaires, on ne trouve plus d'antiquaire du nom de Jacobi à partir de 1883. Mme Jacobi est morte ou partie à cette date [2]. Il n'y a pas eu de « Vente Jacobi ». Le tableau ne se laisse pas retracer dans Hofstede de Groot [3]. Cet auteur n'indique d'ailleurs pas toujours les dimensions des tableaux.

Il serait pourtant intéressant de retrouver cette petite toile, unique représentant de l'art flamand dans la collection de Théophile Gautier, et œuvre d'un « petit maître » dont l'auteur des *Grotesques* savait apprécier le grand talent [4].

H. van der Tuin.

LA FORTUNA DI F. G. LORCA IN ITALIA

dal 1935 al 1958

La storia della fortuna di Federico García Lorca in Italia presenta un interesse particolare. La personalità, l'opera del poeta hanno esercitato in questi ultimi anni un'influenza notevole sulla generazione di poeti che hanno pubblicato dal 1947 in poi.

La figura di F. G. Lorca divenne popolare al pubblico italiano a causa della sua morte, avvenuta in condizioni così misteriose durante uno dei momenti più drammatici e gravi della guerra civile, avvenimento celebrato su quotidiani e riviste, come uno dei più importanti della letteratura internazionale. Una delle prime volte che un critico italiano scrisse sul poeta, di ritorno da un viaggio della Spagna, a proposito di un colloquio avuto nella villa ex-reale di Santander sugli scopi

1. Mme Jacobi habitait, d'après les annuaires de l'époque, au nº 68. Le nº 68 actuel de la rue Caumartin ne correspond pas à celui de 1873. — Le procès-verbal de la vente Théophile Gautier se trouve aujourd'hui chez Me Étienne Ader, qui a bien voulu le faire sortir pour nous par les soins de M. Joseph Thibault. Nous tenons à remercier ici Me Ader de sa bienveillance, ainsi que M. Thibault de l'efficacité avec laquelle il a su nous documenter. — Mme Jacobi faisait d'assez importants achats : elle acquit, dans la même vente, 5 autres tableaux, parmi lesquels deux Jadin, qu'elle payait 1.900 et 3.800 francs (Nº 47 et Nº 49 du catalogue). Elle achetait encore un fusain et pastel de Decamps 2.220 francs (Nº 126).

2. Elle n'est pas morte dans le quartier, comme le montrent les registres de la Mairie du IXe arrondissement. — On n'y notait pas les déménagements.

3. C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, t. III. Esslingen a. N., 1910.

4. Remarquons encore qu'il est difficile d'identifier les Brouwer : les sujets en sont en général désignés d'une façon trop vague, les dimensions ne diffèrent pas beaucoup et on a imité ce peintre déjà pendant sa vie. On lui a attribué quantité de tableaux qui sont dûs au pinceau de ces imitateurs, parfois aussi célèbres que lui-même. (Cf. W. Bode, *Adriaen Brouwer, Ein Bild seines Lebens und seines Schaffens*. Wien, 1884, pp. 6, 19, 52.)

della « Barraca » e sulla funzione del teatro popolare, fu nel 1935 sulla *Tribuna*[1] ; questo critico era Silvio D'Amico.

Scriveva D'Amico : « Nella storia della scena europea dovranno parlare anche di Lorca come hanno parlato di Gordon Graig mago, Stanislawsky poeta, Piscator demonio, e delle sue esperienze. » D'Amico dedicava più tardi alcune pagine non benevole sull'opera teatrale lorchiana nella « Storia del teatro Drammatico » che usciva nel 1938 in III volumi, e che recentemente, lo stesso editore Rizzoli di Milano, ha ristampato ampliata in VI volumi. — Apparvero, dopo la morte, sulla stampa italiana alcuni articoli in cui si giustificava l'accaduto, che invece aveva sollevato in Francia e in Inghilterra una serie di polemiche e di recriminazioni verso il governo spagnolo fino alla protesta ufficiale della federazione degli scrittori inglesi che chiese dati esatti sull'esecuzione. — L'anno 1936 vede per la prima volta sulla *Nazione* di Firenze un articolo, una notizia cronistica, su F. G. Lorca.

Per la prima volta, nel 1931, viene tradotta la tragedia *Nozze di Sangue* a cura di Elio Vittorini, per conto dell'Editore Bompiani, nell'ormai famosa collezione del Pantheon, volume *Teatro Spagnolo*[2], che suscitò l'interesse della critica e del pubblico. Ne parlarono da Carlo Bo a Mario Casella, accentuando il giudizio sulla traduzione, e illustrando la validitá del testo lorchiano, che faceva parte di una trilogia, come scriverá più tardi in una monografia Angel del Río, sopra il tema dell'ossessione sessuale. Elio Vittorini, possiamo rilevare dalla critica, è riuscito a non contaminare il testo e a portare la traduzione attraverso non una, ma diverse posizioni, su un piano poetico che rispecchiasse le voci e le tendenze della poesia di F. G. Lorca pur tenendo fede alla sua originale preparazione sui poeti moderni. Le canzoni del I°, II°, III° atto del dramma sono state tenute dal Vittorini « su una linea che assume i caratteri di continui echi popolareschi, come troviamo nelle canzoni dell'Andalusía e della Catalogna ».

Il volume più importante, nella storia della fortuna del poeta in Italia, è stato quello che l'Editore Guanda di Modena stampò nel 1940 *Poesie*[3] tradotte da Carlo Bo, con una prefazione che è uno dei testi più conosciuti sull'interpretazione delle poesie lorchiane. Questo volume ottenne un successo notevole e la critica si occupò, specialmente negli anni che vanno dal 43 al 47, particolarmente dell'epoca critica di Bo, e della poesia di Lorca.

Successivamente, oltre la traduzione di Vittorini *Nozze di Sangue*, l'Editore Bompiani, pubblicò, nel 1942, nella collezione Universale,

1. Torino, 17-IX-1935, l'articolo è stato ripubblicato sul n. 12-13 del « Dramma » 1944, con dedica a F. G. Lorca.

2. *Teatro Spagnolo* collezione Pantheon, editore Bompiani, Milano *Nózze di Sangue*, tradotta da Elio Vittorini, con una breve introduzione. I edizione 1931, le altre 1946, ecc. Illustrazione all'inizio del l'opera un quadro di Pablo Picasso.

3. *Poesie*, traduzione e prefazione di Carlo Bo, ed. Guanda Modena (XX pagg. di prefazione), prima edizione 1940-1943-1947.

sempre tradotti dal Vittorini, il *Pianto per Ignacio Sáncez Mejias* e il *Dialogo di un Amargo*, e una breve prefazione che illustra la figura del poeta e che è rimasta come una delle pagine migliori della critica italiana su Lorca. Scrive Vittorini che « la poesia di Lorca è il rapporto tra memoria e natura, nostalgia e natura e diventa un'addizione inesauribile di un rapporto con la natura ».

Dopo il 1946, la stampa italiana illustrava con saggi e articoli l'opera di Lorca, venuto alla ribalta internazionale come Paul Valery, Eliot, Campana, ecc. Dal 1946 in poi sono usciti articoli e saggi su riviste come *La fiera letteraria*, *Rassegna d'Italia*, *Dramma*, *Sipario*, *Oggi*, ecc.

Uno dei saggi più importanti e che ha ormai conquistato un valore di testo, base per un'indagine sul teatro di Lorca e quello a lui contemporaneo, è il saggio di Oreste Macrì, pubblicato sulla *Rassegna d'Italia*, dal 5 Maggio 1946.

Citiamo semplicemente i nomi degli artisti, e dei critici che si sono interessati all'opera del poeta dal 1946 a oggi : Franco Fortini, Carlo Bo, Oreste Macrì, Sergio Surchi, Giancarlo Vigorelli, R. M. De Angelis, ecc. [1].

Lucio Ridenti, direttore della rivista *Dramma* iniziava nel 1943 la pubblicazione del teatro lorchiano con *Nozze di Sangue* (fascicolo 410-411) tradotta da G. Visentin. Successivamente uscirono nel 1946 (fascicolo 19-20) *La Casa di Bernarda Alba* tradotta da A. Recanati, e nel 1946 (fascicolo 12-13) *Mariana Pineda* tradotta da N. N. Languasco. — L'Editore Guanda iniziò le pubblicazioni sul teatro di Lorca nel 1942 con *Mariana Pineda*, tradotta da A. Baldo, successivamente

1. Giancarlo Vigorelli : « Lorca nostra leggenda » (*Sipario*, n. 20, 1947) ; Carlo Bo : « Gitanismo e religiosità nell'opera di F. G. Lorca » (19 marzo 1953, *Nuovo Corriere*).
Franco Fortini : « García Lorca » (*Avanti !*, n. 122, anno LI).
R. M. De Angelis : « García Lorca » (*La Nazione Italiana*, 30 nov. 1950).
Silvio D'Amico : « La poesia di García Lorca » (*La Nazione Italiana*, 22 Genn. 1950).
Vito Pandolfi : « Lorca, dalla poesia al dramma » (*La Lettura*, 13 lug. 1946).
Franco Fortini : « Lorca, poeta gitano » (*La Lettura*, 13 lug. 1946).
Elio Vittorini : « Federico García Lorca » (*La Lettura*, 13 lug. 1946).
V. Bodini : « Lorca » (*Fiera Letteraria*, 4 febbr. 1951).
Cesco Vian : « Note sulla poesia e sul teatro di Lorca » (*Vita e pensiero*, 1939, Milano).
Bartolon Liana : « Si parla di García Lorca » (*Vita e pensiero*, ottobre 1956).
Sergio Surchi : « Rilettura del teatro di Lorca » (*Nuovo Corriere*, 23 nov. 1952) ; « El Pubblico » (11 genn. 1951, *Nuovo Corriere*).
Enzo Ferrieri : « Yerma » (*Radio Corriere*, 1956).
Daddi Mario : « La fiera di F. García Lorca » (*Illustrazione Italiana*, 1953).
Oreste Macrì : « Lorca » (*Il Caffè*, Roma, 1956).
Masini : « F. G. Lorca » (*Corriere Adda e Ticino*, 1956).
Ubaldo Bardi : « Poesia come verità su F. G. Lorca » (*Lavoro*, 1946) ; « Andalusia : a ventidue anni dalla morte di F. G. Lorca » (*Fenarete*, Milano, nº 1, 1959) ; « Primi e secondi piani dell'odierno teatro Spagnolo » (*Palcoscenico*, Milano, Nº 70, 1958) ; « García Lorca scenografo di se stesso » (*Giornale del Mattino*, nº 45, 22 febbr. 1959, Firenze).
Sono inoltre apparse note su García Lorca nelle seguenti riviste : « Cinema Nuovo » (1956) ; « La Fiera Letteraria » (1946-47/1956) ; « Rivista Medica », « Carte Parlanti » (1948-51) ; inoltre segnaliamo alcuni articoli di scrittori stranieri pubblicati su riviste italiane :
Salvator Dalì : « I morti e io » (*Il Borghese*, 2 nov. 1956).
Claude Couffon : « La morte di Lorca » (*Il Contemporaneo*, 21 lug. 1956).
Michael Swan : « La gitana di Lorca » (*Minerva*, dicembre 1956).

nel 1943 *Donna Rosita nubile*, tradotta sempre dalla Baldo ; i due volumi contengono saggi quanto mai indicativi di Oreste Macrì sull'opera teatrale di Lorca e suoi contemporanei del periodo Lorchiano. Ma la fatica di uno studioso come Oreste Macrì non si fermò a questi testi, e nel 1949 uscivano *Prime poesie e canti gitani*, nell'Edizione della Fenice [1] con un lungo saggio sulla poesia e sulla cultura Andalusa.

La fosca tragedia di Lorca, *Yerma*, è stata tradotta da Carlo Bo nell 44 a cura dell'Editore Rosa e Ballor di Torino, e da Iacobbi, per l'Editore Secolo di Roma, sempre nel 1944. — Nel 1952 l'Editore Einaudi ha pubblicato tutte le opere teatrali di Lorca tradotte da Vittorio Bodini.

La divulgazione dell'opera del poeta in Italia continua a cura di studiosi e di editori. Viene annunciata la traduzione della prima opera teatrale *Il malefizio della farfalla* a cura dell'Editore Bompiani.

Ubaldo Bardi.

Du comparatisme à la création

GIUSEPPE UNGARETTI, POÈTE ET TRADUCTEUR

Au cours d'une soirée (17 juin) riche de révélations et d'enseignements dont le comparatisme ne saurait faire abstraction, le « Club international de Poésie » a présenté au public parisien, dans le cadre du Théâtre des Nations, l'œuvre, la personnalité et la personne même de Giuseppe Ungaretti.

On entendit d'abord Jean Amrouche qui, avec chaleur et conviction, fit voir en Ungaretti « un des rares poètes universels » de ce temps. Les preuves — concrètes en quelque sorte — de cette proposition exaltante abondèrent aussitôt grâce à une série de poèmes que l'on vint lire dans la traduction française établie par Jean Lescure avec le concours de l'auteur lui-même (cf. *Les Cinq Livres...*, Paris, Éd. de Minuit, 1954), dont on eut par la suite l'occasion d'apprécier sur place l'excellente connaissance du français. Du coup, l'universalité foncière de l'inspiration d'Ungaretti devint évidente par ses élancements désespérés vers l'absolu inaccessible, par le sentiment angoissant du mystère de l'être, par la singulière fusion lyrique de soi et des choses...

Chaque traduction fut suivie et, peut-on dire, confirmée par la lecture de l'original, initiative heureuse, digne du Théâtre des Nations et de Jean Lescure, principal animateur de la soirée. Et, comme pour

1. Oreste Macrì : *Prime Poesie e Romanciero Gitano*, Editore Guanda 1949 ; II edizione 1950.

mieux en assumer la responsabilité, le poète tint à lire lui-même un de ses poèmes les plus significatifs, *La Pietà*. (Cf. *Vita d'un Uomo*. — II. *Sentimento del Tempo*, 1919-1935. Verona, Mondadori, 1954, pp. 97 et suiv.) Ainsi, chacun put vivre séance tenante le drame de l'homme dans sa triste solitude parmi les hommes et dans sa dure destinée occulte. Et chacun, dès l'abord, fit sien l'aveu du poète : *Sono un uomo ferito...* Avec une émotion inoubliable, on suivit pas à pas la tragique évolution de l'homme — *L'uomo che è solo con se...* Celle de l'homme qui s'interroge avec angoisse : *Non sarei degno di tornare in me?* Et qui, de guerre lasse, renonce à se comprendre et à interroger son destin : *Sono stanco di urlare senza voce...*

Confession saisissante, dont le poète fit valoir la vérité avec une telle puissance d'expression — ton, rythme, physionomie, — que, sans même connaître l'italien, on eût saisi ou, tout au moins, senti et ressenti l'essentiel de sa bouleversante ontologie lyrique. Si l'on entendait à peine sa diction murmurante, tout intérieure, on le voyait en revanche, on le surprenait plutôt, baissant la tête, jetant des coups d'œil furtifs, en dessous, comme pour se dérober derrière ses visions, torturé, foudroyé... Tout un « jeu » sans étude préalable, parfaitement libre, et d'autant plus saisissant. Ungaretti fit donc mieux que dire *La Pietà* : il la mima discrètement, la confessa, la revécut devant nous avec une telle spontanéité, que l'on éprouva le sentiment troublant d'assister à la création même du poème.

Abstraction faite de sa portée poétique, un tel lyrisme s'impose aussi, nécessairement, par son noble effort de *se comprendre*. D'où, sans doute, l'intérêt — probablement comparatif ! — d'Ungaretti pour la poésie des autres et, en particulier, sa vocation de traducteur. Il est rare, en effet, qu'un poète original, donc très personnel, consente à se soumettre aux exigences — en partie du moins impersonnelles — de la traduction. Or, l'*Anabase* de Saint-John Perse, puis *L'Après-midi d'un faune* et d'autres poèmes mallarméens qu'il sut refondre à l'italienne (pour Mallarmé, cf. l'éd. de Verona, 1948), témoignent que Giuseppe Ungaretti n'est pas moins apte à re-créer les visions d'autrui qu'à cristalliser les siennes propres.

Quant à cette passion généreuse — elle appellerait bien des réflexions — le poète s'expliqua lui-même sur-le-champ, à propos surtout de sa traduction de *Phèdre* (Verona, Mondadori, 1950). Par un souci compréhensible, — la conception que l'on se fait de l'œuvre à traduire étant essentielle à la nature et à la qualité de la traduction elle-même, — il prit soin, au préalable, de situer *Phèdre* et son créateur dans leur siècle, comme dans la littérature en général, et de préciser ainsi le sens profond qu'il confère à l'une et à l'autre. Racine lui apparut donc dans son ambiance janséniste, puis tenté par le baroque et le dépassant à la faveur du classicisme, tel du moins qu'on l'enseignait à Port-Royal. Cette dernière proposition, un peu rapide, exigerait, certes, des précisions. Ungaretti n'en eut pas moins raison de voir

en *Phèdre* une tragédie à « levain » janséniste, fondée, on le sait, sur le sentiment et l'idée de la prédestination. Il y perçut, d'autre part, un « pétrarquisme » persévérant, dont on aimerait mieux pénétrer le sens.

A ces vues, plus ou moins audacieuses, des considérations suggestives s'ajoutèrent, celle, par exemple, qui attesta que Racine a su découvrir la Grèce dans toute son originalité et que, pour bien comprendre *Phèdre*, il faut auparavant visiter sa patrie originelle, idéale. Et il va de soi que, pour caractériser le tragique de cette héroïne — ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente... — et son comportement dramatique en général, le conférencier n'oublia pas d'évoquer — tout comme Racine d'ailleurs, dans sa *Préface* — les théories d'Aristote. — Nous apprîmes, d'autre part, qu'en vue de son exposé, il venait de relire le fameux traité de Denys d'Halicarnasse, si riche en remarques sur l'art de la parole, et que Racine lui-même avait bien médité. Curiosité d'autant plus légitime que — pareil à tout bon traducteur exigeant — Ungaretti attache une importance toute particulière au style de Racine, qu'il loua, entre autres, d'avoir perfectionné l'alexandrin au point de l'imposer définitivement aux modernes.

Cependant, aussitôt après, la position du traducteur apparut plus spécifique et encore plus significative. S'il s'est livré avec tant de ferveur à l'étude et à l'interprétation du grand classique, c'est que, chez lui, le traducteur se double précisément d'un créateur original, hanté par d'éternels mystères, toujours en quête de nouvelles richesses et de nouvelles solutions pour ses propres problèmes d'expression. Sur ce point aussi, son généreux dévouement mérite et, sans doute, trouve-t-il ample récompense, si l'on en juge du moins par l'heureuse et puissante simplicité de ses transpositions raciniennes. Il y a mis une conviction exemplaire dont, cette fois encore, on se rendit parfaitement compte en l'écoutant dire, en le voyant « agir » le fameux récit de Théramène, tant controversé, au point, trop souvent, de passer pour un magnifique « exercice de rhétorique », sans plus... Or, par les termes mêmes, par la musique et par le rythme décisifs de sa transposition, — directe et comme littérale, — et non moins par son « action », Ungaretti parvint si bien à mettre en valeur le fameux récit que ses auditeurs furent proprement bouleversés par les profonds échos mythiques et par les accents surhumains de l'héroïque fin mouvementée d'Hippolyte. Le traducteur *joua* ce drame avec une sincérité pénétrante, avec une sorte de véhémence plus intérieure encore que manifeste. Et ce fut un spectacle rare que de *voir* le drame d'Hippolyte saisi dans sa perennité et rendu à la vie. Si bien que, cette fois comme tantôt, on eût compris sans connaître l'italien, tant les gestes — sans éclat apparent, mais saisissants et profonds, — de l' « acteur »-traducteur imitaient les faits avec rigueur. On pensait à Diderot qui, dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, tout en se bou-

chant les oreilles, reconstituait parfaitement les divers moments d'un drame par le seul jeu des acteurs.

Quant à nous, la diction et l' « action » d'Ungaretti eussent suffi, ou peu s'en faut, à nous faire entendre et ressentir la voix du Monstre...

... Uno spaventoso grido
Dal profondo delle onde uscito, ...

ainsi que la voix gémissante qui lui répond du fond de la terre. Et le Monstre fut là, sous nos yeux :

Sconvolgono la riva i suoi lunghi muggiti.
Il cielo vede quel selvaggio mostro
Con orrore...

Le vaillant Hippolyte bientôt ne fut plus qu'une plaie, au point que chaque auditeur a dû faire sien le propre aveu de Théramène :

... Questa
Crudele immagine sarà per me
Fonte eterna di piantì.

Et, pour un peu, on se serait associé aux tristes compagnons du mort :

Dei nostri gridi di dolore echeggia
La pianura...

Ce fut là, dans l'ensemble, une séance mémorable pour ceux des auditeurs que la vie contemporaine rend de plus en plus sensibles à l'évolution des idées, des visions, des formes, voire des ambitions — poétiques et même intellectuelles en général — dans un monde où les langues et les styles se croisent et toujours davantage se pénètrent. Nous assistâmes avec surprise et enchantement à la manifestation publique d'un comparatisme réellement vivant et agissant. Là-dessus, les témoignages, les révélations, la confession même, peut-on dire, d'un grand poète — créateur, puis traduit et traduisant, très conscient des incalculables conséquences qu'entraînent les transmutations secrètes des grandes œuvres — revêt une signification très riche, propre à ratifier nos méthodes de recherches et à en escompter, à en exiger même, des résultats de plus en plus précis et féconds.

B. Munteano.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Paul Renucci. **L'Aventure de l'Humanisme européen au Moyen Age.** (IV-XIVe siècle). Paris, Les Belles Lettres. Collection « Les Classiques de l'Humanisme », 1953. In-8°, 266 p.

Ce qui nous console quelque peu de présenter si tard l'ouvrage de M. Renucci, c'est la conviction que ce livre ne se refera pas de sitôt. Ceux qui entreprendront d'explorer le moyen âge, de l' « âge noir » à l'aube du Quattrocento, en passant par les siècles lumineux de la première Renaissance médiévale, feront bien de le choisir comme guide — *tu duca, tu segnore e tu maestro.*

L'ouvrage est abondamment documenté : quelque 150 pages de notes, de bibliographie et de tables. De cette mer de noms et de faits émergent des idées nouvelles appuyées sur une démonstration très sûre, et une série de mises au point qui modifient plus d'un aspect de la question.

Dans un premier chapitre consacré au sort de l'humanisme durant le premier moyen âge, l'auteur nous montre d'abord quel fut le rôle du christianisme dans le déclin de la culture antique. Certes, ce déclin n'est pas imputable au christianisme seul. D'autres facteurs ont pu jouer un rôle : la décadence de la classe aisée de Rome, si féconde en intellectuels, la toute puissance de la rhétorique, la division de l'empire, le phénomène d' « explosion lente » qui a rejeté vers les extrémités de l'empire la culture composite du monde latin. Mais l'Église soumit les auteurs classiques à une interprétation dirigée, délaissant les réfractaires : Lucrèce, Catulle, Tacite, Pline le Jeune. Cicéron et Virgile ne devront leur salut qu'aux facilités qu'offraient leurs œuvres à l'interprétation chrétienne. Les auteurs dramatiques seront condamnés ; les Grecs, oubliés. Deux figures traditionnelles constituaient la « Renaissance de Théodoric » : Boèce et Cassiodore. M. Renucci est porté à croire que la seconde est la plus importante : Cassiodore a légué au monde occidental une triple méthode — de conservation, de distribution, d'emploi — du savoir antique. Quant à Boèce : si l'on entend par moyen âge le déguisement et, de là, l'ignorance de la pensée antique, l'éviction de la connaissance directe par l'interprétation préconçue, Boèce est sans contredit le père du moyen âge européen.

A ces deux noms, M. Renucci ajoute celui de Fulgence, dont l'interprétation symboliste et allégorique de l'*Énéide* sera suivie au cours des siècles à venir. Pour le VI^e^ et le VII^e^ siècle, M. R. signale surtout la fondation par saint Colomban du monastère de Bobbio, dont la règle oblige à la connaissance du grec, et la composition de l'*Ecloga Theoduli* ou *Theodolus* — le *Theodolet* de Gargantua — qui consacrera l'usage des citations doubles, sacrées et profanes. Quant à la Renaissance carolingienne, M. Renucci n'est pas loin de croire qu'on en a exagéré l'importance. La vogue du grec fut alors superficielle. Malgré deux figures exceptionnelles dont l'auteur met en relief l'originalité, Scot Erigène et Loup Servat de Ferrières, ce fut une époque de redoublement d'études, non de renouvellement. Ce renouvellement sera l'œuvre des siècles suivants, du XI^e^ au XIII^e^, que M. Renucci considère comme la Renaissance médiévale par excellence.

Cette Renaissance est située dans le temps et dans l'espace. C'est en Italie du Nord, en Sicile et en Espagne que l'on voit apparaître, de 1130 à 1180, une première génération de traducteurs. La seconde comprendra, de 1220 à 1270, les humanistes de France et d'Angleterre. Cette Renaissance sera « latine par son côté littéraire, grecque par son côté philosophique ». Elle sera marquée par l'épanouissement de l'averroïsme — on sait quelle sera l'importance, trois siècles plus tard, des « problèmes padouans » — et elle rayonnera sur la presque totalité du savoir humain :

> ... le principe d'autorité restant intact à de rares exceptions près et jouant sans relâche au bénéfice d'Aristote, toute la connaissance se lesta de conceptions péripatéticiennes ; pour la logique, la morale et la métaphysique, cela va sans dire ; mais la psychologie, l'esthétique, la poétique, l'astronomie, toutes les sciences de la nature reçurent leur part d'Aristotélisme. Hellénisation abondamment complétée dans l'astronomie par Ptolémée, dans la géométrie par Euclide, dans la médecine par Galien. Il n'est pas jusqu'à la philosophie politique qui n'ait reçu du péripatétisme une impulsion décisive : les principes théocratiques reculent devant les idées de couleur démocratique que les thomistes comme Gilles de Rome parviennent à concilier avec le pouvoir temporel des Papes, quand les averroïstes comme Marsile de Padoue et Jean de Jandun les adaptent résolument au monisme impérial.

Un troisième chapitre est consacré à la « translatio studii » franco-italienne. Si la renaissance définitive de la culture antique est advenue en Italie, il y eut un large échange de biens qui a joué d'abord du Nord au Sud. C'est en France qu'ont été prononcés les premiers *credo* humanistes. Rayonnement de l'Université de Paris et des maîtres parisiens, pénétration de la langue et de la poésie provençales, expansion en Italie de la langue et de la littérature d'oïl, fusion de la chanson de geste et du roman courtois dans les poèmes franco-vénitiens, qui font transition entre les productions médiévales françaises et les narrations toscanes du XV^e^, — d'où sortiront le *Roland furieux* et le *Roland amoureux*, — prestige du *Roman de la Rose*, influence de la philosophie française et des maîtres averroïstes de la Faculté des Arts en particulier :

c'est d'un puissant apport français que fut nourri l'humanisme italien.

L'auteur démontre enfin que le Rinascimento ne rompit pas aussi nettement qu'on le prétend d'habitude avec les méthodes d'expression du moyen âge. Son originalité propre, c'est peut-être un passage du métaphysique à l'éthique : « le moyen âge avait fait des anciens ses maîtres à penser : l'humanisme italien en fera ses maîtres à vivre ». Changement d'orientation aussi : il sera plus près de Rome que de la Grèce. La seconde hellénisation en profondeur de la conscience occidentale, conclut M. Paul Renucci, se fera au XVI^e siècle, et plutôt en France qu'en Italie.

Attentif aux données géographiques, chronologiques et sociales, exempt des préjugés qui déformèrent parfois les vues d'un Burckhardt, M. Renucci nous donne un ouvrage d'une rigueur remarquable. En raison de sa densité même, il n'est pas aisé d'en rendre compte. Nous voudrions du moins espérer que cette brève analyse n'en trahit pas la pensée et qu'elle en souligne suffisamment l'intérêt.

Albert KIES.

Warman WELLIVER. **L'Impero Fiorentino.** Firenze, La Nuova Italia, 1957. In-8°, 280 p., 20 illustrations.

Ce livre, dont la version italienne a paru avant l'édition anglaise, étudie l'état florentin des années 1470-1490. M. Welliver s'est attaché surtout à Laurent de Médicis et à son entourage. Il montre avec quelle audacieuse patience ces hommes, et surtout Laurent, ont lutté pour donner à Florence la domination politique sur la péninsule. Après l'échec de la première tentative, avec la conjuration des Pazzi, Laurent reprit son offensive quelques années plus tard. Tout le chapitre consacré au plan conçu par Laurent après la conjuration des Pazzi montre combien est peu fondée l'opinion traditionnelle qui voit en lui essentiellement un modérateur.

Mais l'intérêt essentiel du livre se trouve dans l'étude des rapports entre l'impérialisme florentin et un certain nombre de créations artistiques, d'œuvres littéraires et de convictions théologiques. Bien des symboles, tant dans la poésie de Laurent que dans les tableaux des plus grands artistes florentins, sont clairement élucidés si on songe à l'ambition impérialiste de la ville. De même, la théologie tolérante de Ficin et de Pico apparaît ici comme la base doctrinale de la nouvelle église qui aurait pu naître du triomphe politique de Florence.

Visiblement, dans cet essai d'histoire totale, M. Welliver a essayé de pénétrer de l'intérieur le monde florentin du XV^e siècle. Il s'est lié de sympathie avec son héros et nous en donne un portrait (en s'appuyant en partie sur des documents inédits) où Laurent de Médicis apparaît dans toute sa complexité et sa grandeur humaine et géniale.

Jean GILLET.

Jolanda Marchiori. **Riflessi del teatro italiano nel « Dundo Maroje » di Marino Darsa.** *La Rivista Dalmatica*, fasc. II-III, a. xxix, 1958.

L'auteur se propose de démontrer que la comédie *Dundo Maroje*, de Marin Držić, auteur comique ragusain du xvi^e^ siècle, est en grande partie tirée de modèles italiens de la même époque, non seulement en ce qui concerne l'intrigue, les milieux, la composition, le détail des scènes, etc., mais encore les divers types de personnages, les dialogues, l'expression. Le texte croate est systématiquement confronté au texte italien, et les parallélismes signalés sont si nombreux que la fameuse originalité de Držić se trouve singulièrement menacée. Même les particularités qui pouvaient sembler appartenir à une création spontanée apparaissent comme dérivées de la comédie italienne, par exemple la fameuse scène de l'auberge romaine à l'acte I, qui serait décalquée sur la célèbre comédie anonyme italienne *Gli ingannati*, et que ceux qui ignorent cette source pourraient supposer dictée par un voyage de Držić à Rome. Ainsi, ce qui passe pour du réalisme social ne serait rien de plus que de l'inspiration littéraire. Conclusion de ce travail : Držić n'est pas le père du réalisme social, mais le fils du théâtre italien.

La parole est maintenant aux défenseurs de l'originalité de Držić.

Charles Corbet.

Mark J. Temmer. **Time in Rousseau and Kant,** *an Essay on French Pre-romanticism.* Genève, Droz, et Paris, Minard. In-8°, 79 p.

Le double titre de cet ouvrage marque une ambiguïté : l'auteur promet à la fois de confronter Rousseau et Kant et d'éclairer le préromantisme français. Or, on sait que la célébrité de Kant se fit lentement, à l'époque de la Révolution et de l'Empire. Son système ne fut guère connu avant 1801, année où parut le livre de Charles de Villers. On ne peut donc envisager une influence de sa doctrine du temps sur le préromantisme. L'équilibre de l'ouvrage en est compromis et il n'examine, en somme, l'œuvre de Kant qu'en l'appendice d'une étude sur Rousseau, qui en constitue l'essentiel : quatre chapitres sur cinq.

Le temps, dans l'œuvre totale de Rousseau, remplit au moins deux fonctions différentes : il est le temps vécu, expérimenté et subtilement exprimé, temps de la confession ou de la rêverie, mais aussi temps social, temps de l'histoire humaine, durée pure de l'état de nature, évolution des sociétés, où le progrès des lumières fait contrepoids à la dégradation de l'espèce. On pourrait même ajouter le temps constructif de l'éducation, dans l'*Emile*. Il entre dans une dialectique com-

pliquée avec l'intemporel, celui de l'extase révélatrice ou des moments décisifs, comme celui où est promulgué le pacte social. M. Temmer, qui ne l'ignore certes pas, s'intéresse surtout au temps personnel, expérience ou élément de l'élaboration artistique. Au centre de sa recherche, nous trouvons donc la personne de Rousseau, matière de l'œuvre, les divers modes selon lesquels elle s'appréhende, avec tous les difficiles problèmes qu'elle pose.

Rousseau se sait multiple et se veut passionnément un. Or, il a, nous dit l'auteur, qui les appelle thèses A et B, deux attitudes contradictoires envers l'unification de soi. La première correspond aux thèmes de l'abandon, désigné par le mot heideggerien de *Geworfenheit*, de la solitude, de la rêverie, de la jouissance pure du « j'existe », de la divinisation du moi dans l'absolue liberté du présent. Devant cette unité *hic et nunc*, qui fut celle de l'homme naturel, le temps ne saurait apparaître autrement qu'obstacle, condamnation nécessaire à l'échec. Il faut vivre, et la thèse B désigne le rejet du présent, si souvent éprouvé comme oppressant et malheureux, lorsque, par exemple, il devient contrainte paralysante parce qu'autrui est là : Rousseau tombe alors au-dessous de lui-même. La liberté se réfugie dans l'imagination, rétrospective ou prospective, définissant le temps d'une existence qui s'organise, d'une écriture qui ressuscite les jours heureux, ou englue le remords dans une justification.

Nous ne pouvons ici suivre le détail des analyses de l'auteur. Elles sont le plus souvent pénétrantes et subtiles. On a beaucoup écrit déjà sur ce thème, et M. Temmer, qui doit tant à ses prédécesseurs et les met ici ou là en cause, apporte sans aucun doute des éléments neufs. On pourrait, certes, le chicaner sur certains points : il faudrait, par exemple, exploiter l'opposition des deux sortes de consciences du présent extatique, l'abandon passif au temps qui coule et l'enthousiasme créateur et visionnaire d'où jaillissent les œuvres. Mais il reste certain que l'unité cherchée oscille entre l'extrême présence et la synthèse de l'homme en société, dans le déroulement et la mise en ordre d'une vie qui appelle la sagesse. Il faut louer aussi la mise en perspective, autour de Rousseau, de ses antécédents et de sa succession.

Le point délicat est la confrontation avec Kant sur la notion du temps. Des difficultés surgissent alors, que l'auteur lui-même avoue (p. 62). Dans quelle mesure a-t-on le droit de les placer tous deux sur un même plan ? Kant, professeur qui classe et systématise, n'accorde pas grand-chose aux états d'âme. Pour lui, le temps pose des problèmes qu'il faut résoudre en les situant dans l'architecture de la doctrine. L'*Esthétique transcendantale* pose le temps comme forme de la sensibilité, temps de la perception, avec ses qualifications mathématiques. Le temps des *analogies de l'expérience* se réfère à la causalité et à l'action réciproque, nécessaires à l'édification de la physique newtonienne. Il s'agit toujours du fondement de la connaissance scientifique, dont Rousseau n'a évidemment aucun souci. Est-ce à dire qu'aucune con-

frontation n'est pensable ? Certes non, mais il ne semble pas que le recours au sujet moral soit décisif, car il reste presque aussi insaisissable temporellement que le sujet transcendantal. Sans doute, la conscience morale de Kant se ressent de la lecture de Rousseau : l'universalité de la raison pratique répond à celle de l' « instinct divin », et la doctrine de la volonté générale est plus qu'une amorce de la « bonne volonté » kantienne. Mais, croyons-nous, la confrontation serait plus fructueuse sur deux autres points.

D'abord, Kant a lui-même parlé de l'expérience du temps ; l'on s'étonne que M. Temmer n'ait pas eu recours à l'*Anthropologie*, écrite en 1796-1797, et il vaudrait la peine de la regarder de près. Le premier Livre s'ouvre par l'examen de « la faculté de connaître de la conscience de soi [1] ». Et surtout, la première section du second Livre consacre tout un paragraphe au « temps long » et au « temps court » [2]. C'est là qu'on apprend comment Kant envisage la durée vécue.

En second lieu, la confrontation aurait été bien plus utile, si l'accent avait été porté sur le temps de l'histoire, le temps des *Discours*, du *Contrat social*, de l'*Emile*. Kant aussi a sa philosophie de l'histoire. Il sait bien, par exemple, que sa propre œuvre vient en son temps comme un fruit mûr, que la révolution copernicienne n'a de sens que si la physique est déjà faite, que si l'humanité est sortie de l'enfance au moment de l'*Aufklärung*. Alors sonne l'heure de la vraie philosophie, lorsque la juridiction de la raison se substitue aux duels chevaleresques entre systèmes dogmatiques. Kant se sait à la fin d'un moyen âge métaphysique : l'histoire est pour lui progressive. Il se veut résolument optimiste. Chez Rousseau, la dégradation moderne l'emporte décidément sur les lumières. Kant ouvre les voies de Hegel, ou de Comte, et Rousseau, celles d'un Bonald ou d'un Maistre, qui sondent la désagrégation de la société [3].

Pierre Burgelin.

Roland Mortier. **Les « Archives Littéraires de l'Europe »** *(1804-1808) et le cosmopolitisme littéraire sous le Premier Empire.* Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, tome LI (4), Bruxelles, 1957. In-8°, 251 p.

Bien des gens s'imaginent encore qu'avant Mme de Staël les Français ne connaissaient à peu près rien de la littérature allemande. Celle-ci leur aurait été entièrement révélée en 1814, lors de la première

1. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, I. Buch, § 1.
2. II. Buch, § 61. — Voir la curieuse note sur le Caraïbe, débarrassé de sa peine par son impassibilité innée et qui peut pêcher à la ligne sans rien prendre, pendant des heures.
3. Cf. les textes rassemblés et traduits par S. Piobetta : *Kant, la Philosophie de l'histoire* ; et notre article sur *Kant et les fins de la raison* (*Rev. de Métaph. et de Morale*, janv.-juin 1953).

édition du livre *De l'Allemagne* vendue librement en France. Ainsi croyait-on, avant les travaux de Georges Ascoli, que la littérature anglaise n'avait pénétré en France qu'après 1715. L'étude précise et documentée de Roland Mortier s'inspire de l'exemple d'Ascoli. Non plus pour nous montrer, en France, la naissance d'un « cosmopolitisme » en partant de la découverte de la littérature anglaise, mais pour préciser une étape essentielle de notre évolution spirituelle au début du XIX^e^ siècle, au moment où l'épanouissement littéraire de l'Allemagne élargit ce cosmopolitisme et lui donne son visage européen.

L'un des principaux rédacteurs des *Archives littéraires* est le vivant symbole de cette évolution. Vétéran du siècle des lumières, Suard, alors âgé de 70 ans, ne fut pas seulement dans sa jeunesse un grand traducteur d'œuvres anglaises. Il collabora étroitement à la rédaction du *Journal étranger*, dont Roland Mortier rappelle à juste titre le rôle de précurseur du cosmopolitisme. Précisons en passant certains traits quelque peu laissés dans l'ombre. Après l'échec de Toussaint, l'un des premiers responsables du *Journal*, l'abbé Prévost remit celui-ci sur pied en 1755 et lui donna sa réputation européenne, mais surchargé de travaux de librairie, il en abandonna la direction au bout de quelques mois. Fréron, puis Arnaud et Suard, poursuivirent la tâche. Le *Journal étranger* fut ainsi comme un banc d'essai, non seulement pour l'*Année littéraire*, fort documentée sur les littératures étrangères, mais encore pour le *Journal encyclopédique*, qui reprend à son compte l'idéal cosmopolite du *Journal étranger*, où l'esprit de tolérance s'alliait à la philosophie nouvelle pour atteindre à un goût général européen, la grande ambition du cosmopolite siècle des lumières.

Les *Archives littéraires de l'Europe* s'intitulent encore « Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie, par une société de gens de lettres, suivis d'une Gazette universelle ». C'est donc le même esprit, qui simplement se transforme. Comme pour mieux marquer cette survivance, les rédacteurs des *Archives* « seront presque tous d'anciens émigrés : Degérando, Vanderbourg, Suard, Quatremère de Quincy, Jordan, Malouet » (p. 16). A la Révolution ils se sont trouvés dépassés par les événements, rejetés dans l'émigration qui joua un rôle si important dans le « mouvement des idées » entre 1789 et 1815, ainsi que l'a montré Fernand Baldensperger. Lorsque le mouvement révolutionnaire eut perdu de sa virulence après la victoire, et que les émigrés purent revenir en France, ils demeurèrent essentiellement groupés selon leur pays d'adoption : l'Allemagne pour les rédacteurs des *Archives*. A la faveur du traité de Lunéville et de la paix d'Amiens, un renouveau de libéralisme philosophique se produisait alors des deux côtés de la Manche. Le moment paraissait propice à l'importation des idées et des œuvres étrangères. Dès le mois de mars 1801 précise Roland Mortier (p. 23), Suard et Vanderbourg envisageaient la fondation d'un *Mercure littéraire de l'Europe*, projet mort-né qui se transformera trois ans plus tard en *Archives littéraires de l'Europe*. Entre temps,

en 1802, un petit groupe de libéraux écossais et anglais fonde la vaillante et bientôt prospère *Revue d'Edimbourg*, en réaction contre l'insularisme tyrannique qui avait dominé jusque-là la Grande-Bretagne. Et tandis que les *Archives* allaient s'appuyer surtout sur la philosophie et la littérature allemandes, après l'afflux des visiteurs anglais en France en 1801 et 1802 la revue écossaise s'attacha à vulgariser les idées et le renouveau scientifique français sous l'Empire, en relation précisément avec le groupe des *Archives* et celui de Coppet.

L'incomparable succès de la *Revue d'Edimbourg* ne tient pas uniquement à la supériorité de son équipe littéraire. Il souligne la vigueur renaissante de ce libéralisme importé par nous d'Angleterre, et qui allait y triompher durant plus d'un siècle. En 1804, au contraire, le « libéralisme » napoléonien, né d'un opportunisme politique, n'a d'autre objet que de rallier les opposants au régime impérial fraîchement établi. « Il est significatif de constater que les plus intéressants apports des *Archives* se trouvent dans leurs numéros des deux premières années et qu'à partir de ce moment leur qualité intrinsèque baisse notablement », note Roland Mortier dans son chapitre final (p. 231). Il ne faut pas y voir surtout, croyons-nous, un signe de vieillissement prématuré, mais le résultat de l'évolution de tout un pays. Car avec le blocus continental et la guerre d'Espagne le libéralisme n'était plus de mise. On délaisse la philosophie, l'histoire et la littérature au profit des sciences, des découvertes géographiques, et des *Mémoires* relatant la vie des grands disparus du XVIII^e^ siècle. « Quel que fût le mérite de ce recueil, sa tendance idéologique déplut au chef de l'État et la rédaction reçut l'ordre en 1808 de cesser de paraître », disent Quérard, Barbier et Hunter (Mortier, p. 47). Déjà, en effet, la *Décade philosophique* avait été interdite en 1807. Selon Hatin, l'empereur ne voulut plus que trois journaux à Paris : « le *Journal de l'Empire* pour la politique internationale et intérieure, le *Mercure de France* pour les publications littéraires et le *Journal de Paris* pour les nouvelles du jour » (Mortier, *ibid.*). Le sort des *Archives littéraires*, trop cosmopolites, laisse pressentir la suppression du livre : *De l'Allemagne*. Il faudra la Restauration et la fondation du *Globe* pour qu'un journal « libéral » connaisse en France une certaine fortune.

L'équipe des *Archives* comprenait cependant des hommes de valeur. M. Mortier a pleinement raison de critiquer ici son devancier allemand Hinstorff [1]. Car s'il est vrai que les *Archives* n'ont pas su reconnaître toutes les gloires futures de la jeune littérature allemande, la *Revue d'Edimbourg* ne fut guère plus perspicace envers ses propres nationaux : Wordsworth et Byron. C'est que la *Revue*, comme les *Archives*, était dirigée par des philosophes et des critiques moralistes de valeur, mais trop prudents et modérés pour pressentir, sous l'excès apparent ou

1. *Die « Archives littéraires de l'Europe » und ihre Stellung zur deutschen Literatur* (Francfort, 1907).

l'originalité trop marquée, quels écrivains ou poètes allaient, par leur génie, infléchir vers le romantisme l'évolution de toutes les littératures européennes.

On ne peut en juger, pour les *Archives*, par la critique de la littérature anglaise. Suard semble avoir « vidé... des portefeuilles gardés depuis l'époque du *Journal Etranger* » p. 191 . Le seul article d'actualité discute de l'authenticité d'*Ossian* d'après la *Revue d'Edimbourg*. Et comment reprocher au périodique français son ignorance des Lakists (p. 192) puisqu'on ne parla guère d'eux en Angleterre même, entre 1800 et 1807. Par contre les faiblesses de son équipe se révèlent pleinement dans la critique des lettres françaises. Nous ne pensons pas que les rédacteurs aient eu grand mérite à réhabiliter le Moyen Age après Montesquieu, Mably, Mme de Staël, et Chateaubriand [1]. La grande place qu'ils font à la poésie descriptive (bon historique de celle-ci par Guizot), à Delille traducteur (*l'Enéide* et *le Paradis Perdu* , ou philosophe naturaliste (*Les Trois Règnes de la Nature*), ou imaginatif (*L'imagination*), fût-ce pour condamner ses défauts les plus manifestes, puis au théâtre de Raynouard ou de Baour-Lormian, comme aux insipides romans féminins de l'époque, montre qu'ils ne s'élèvent nullement au dessus de la critique moyenne de leur temps [2]. Comme les critiques de l'*Edinburgh Review*, ils sont pourtant sensibles à une certaine « poésie du cœur » (pour emprunter une expression qu'ils critiquent dans *Corinne*), dont Guizot loua pourtant les qualités. Mais s'ils eurent le rare mérite de rendre compte de l'*Oberman* de Senancour, ce fut pour condamner, comme le fit la *Revue d'Edimbourg* envers Wordsworth et Byron, tous les passages de l'ouvrage qui méritent le plus le qualificatif de *romantique* (citations pp. 212-213 .

Leur infériorité dans la critique des lettres allemandes ne tient donc pas surtout à des préjugés nationaux, mais à une tournure d'esprit qu'ils partageaient dans une large mesure avec la *Revue d'Edimbourg* [3]. Comment oublier, en effet, que Vanderbourg, ami et disciple de Jacobi, a pour compagnon Degérando, qui a séjourné à Tübingen et en Alsace et subit l'influence de sa femme Annette von Rathsamhausen, admiratrice enthousiaste de la littérature allemande ? L'éditeur des *Archives*, le Hanovrien Henrichs, est un véritable « germano-français » résidant à Paris, et travaillant en collaboration directe avec le célèbre éditeur allemand Cotta, alors à Tübingen. Reprenant un vieux procédé du *Pour et Contre* et du *Journal étranger*, que Letourneur avait utilisé pour recommander Shakespeare au public français préfaces de sa

1. Signalons ici l'un des très rares lapsus du livre (p. 209) : Michel de l'Hospital classé apparemment parmi les écrivains du Moyen Age.

2. Ce choix révélateur offre d'étranges parentés avec celui de la *Revue d'Edimbourg*, et pose un problème, semble-t-il, assez intéressant.

3. Voir en particulier, p. 83, l'article sur la littérature allemande extrait de la *Revue d'Edimbourg* par C. P. DE LASTEYRIE. Celui-ci en prend occasion pour insister sur ce « balancement Midi-Nord » mis à la mode sept ans plus tôt par Mme de Staël (après Montesquieu et P. H. Mallet).

traduction), les *Archives* se contentent d'ailleurs souvent de commenter, en les traduisant, des articles de critiques allemands, tels ceux de Bouterwek, cités pp. 79 à 83, qui leur fournissent de véritables synthèses. Les rédacteurs sont en relations si étroites avec l'Allemagne qu'ils publient des articles sur les lettres anglaises, *tirés de revues allemandes* (p. 179).

La contribution des *Archives* à notre connaissance de la littérature allemande devait donc, *a priori*, se révéler importante. Nous croyons pourtant que, pour les besoins de sa thèse, M. Mortier s'est laissé entraîner, dans son premier chapitre, à sous-estimer la pénétration des lettres allemandes en France au XVIII^e^ siècle. Nous ne pensons pas seulement aux Suisses Haller et Gessner, ou à la vogue de *Werther*, quoique le nom de son auteur ait été souvent inconnu ou singulièrement estropié. La *Messiade* de Klopstock eut trois traductions avant 1804 (pp. 87-88). Si le poème, extrêmement difficile à traduire, ne connut un certain succès que cinquante ans plus tard dans la « belle infidèle » de la baronne de Carlowitz, le *Paradis perdu* n'eut lui-même que six traductions avant celle de Chateaubriand. Les œuvres de Wieland, plus proches de l'esprit français, étaient également appréciées. A l'égard de Lessing, R. Mortier écrit (p. 86) que « les *Archives* venaient... trop tard pour jouer... le rôle de découvreur ». Mais surtout, dès 1785 Friedel et Bonneville publiaient leur *Nouveau théâtre allemand*, qui ne comprend pas moins de 27 pièces, dont plusieurs sont de Goethe et de Schiller. Après avoir cité l'ouvrage page 15, pourquoi ne le traiter à sa juste valeur qu'à la page 107 de l'étude ? Si le retentissement immédiat de cette publication fut limité, en France, elle permit à l'Écossais Henry Mackenzie d'attirer l'attention de ses compatriotes sur le théâtre allemand et il sut leur communiquer son enthousiasme.

Quel fut donc l'apport original des *Archives* ? Un des collaborateurs du journal ayant séjourné à Hambourg, où il connut Klopstock, publia un grand article sur *Klopstock et sa Messiade*, l'année qui suivit la traduction du *Paradis perdu* par Delille. Malgré une excellente traduction d'un épisode du chant XV de la *Messiade* et de deux *Odes* (*Le Songe* et *La Vengeance*), la tentative demeura pourtant sans écho. Wieland, très admiré par Vanderbourg, tient également une grande place. Mais ce sont deux figures du passé, déjà connues. Par contre, dès la mort de Schiller un littérateur *allemand* envoyait un excellent article nécrologique très documenté, aussitôt traduit par Vanderbourg. Celui-ci, de goût très classique en matière théâtrale, y mêle parfois de vives critiques personnelles. Il préfère au dramaturge le poète lyrique, qui selon lui excelle dans le genre où l'Allemagne montre le chemin à l'Europe. Mais la *Gazette littéraire* de la revue rend compte de nombreuses pièces de Schiller lorsqu'on les représente en Allemagne, et cite également d'importants extraits du critique et de l'esthéticien. Goethe, écrivain vivant et alors discuté en Allemagne même, est beaucoup moins bien servi. Mais on critique aussi nombre de ses pièces.

N'oublions pas qu'à cette époque le premier *Faust* n'est encore qu'à l'état de fragment. Le succès théâtral de Zacharias Werner lui assure, par contre, une place respectable, ce qui explique peut-être le chapitre qui lui est consacré dans *De l'Allemagne*, si nous comprenons bien la supposition de R. Mortier. Les Schlegel et Tieck, en butte à une animosité personnelle de Vanderbourg, se voient réduits à la portion congrue. Mais à la mort de Herder, le philosophe Degérando écrivit en son honneur l'un des meilleurs articles nécrologiques de la revue, et dans un tableau d'ensemble pour l'année 1807 Guizot célébrera aussi le philosophe de l'histoire. Comment conclure à un bilan négatif ?

L'Allemagne, dira-t-on, brillait également en philosophie. Là encore Mme de Staël fut devancée. Ce fut un collaborateur bien oublié aujourd'hui : l'illuminé alsacien Schweighäuser, qui composa le meilleur tableau d'ensemble de la philosophie allemande paru dans la revue. Dès 1804 il ajoutait à Kant les noms de Fichte, Schelling, et même Hegel, quoiqu'il préférât Jacobi à Schelling. Charles de Villers écrivit l'article nécrologique sur Kant. On ne pouvait trouver partisan plus enthousiaste de son auteur que cet ami et initiateur de Mme de Staël. Un homme semble pourtant annoncer plus que tous les autres l'esprit du livre *De l'Allemagne*, un ami de Mme de Staël, laquelle eut mainte fois recours à ses conseils : Lyonnais ayant appartenu au cercle des illuminés de Lyon, le philosophe Degérando fut l'un des premiers en France à corriger l'enseignement de Condillac par celui des philosophes écossais, puis de Kant, dont il fut, avec Charles de Villers, le vulgarisateur, surtout dans son *Histoire comparée des systèmes de philosophie* qui lui valut l'admiration des Allemands eux-mêmes. Il était aussi libéral en littérature qu'en philosophie, et dès son premier numéro l'équipe des *Archives* lui confiait le soin de défendre la nécessité d'un rapprochement spirituel entre les peuples.

Sommes-nous trop optimiste en nous montrant cette fois plus favorable aux *Archives* que notre prudent collègue M. Mortier ? Mme de Staël fournit un tableau d'ensemble nettement plus complet et systématique, précédé d'informations géographiques et sociologiques destinées à faciliter la compréhension des faits littéraires et religieux. Mais sa supériorité incontestée lui vient surtout de ses contacts personnels avec les plus grands écrivains et critiques allemands de son temps, et de son aptitude essentiellement féminine à tirer de chacun le meilleur de lui-même. Sa brillante intelligence fit le reste. Il faut louer M. Mortier d'avoir su montrer dans quelle mesure les *Archives* surent lui ouvrir la route en renouant avec une vieille tradition cosmopolite qui allait bientôt, sous sa forme nouvelle, nourrir la génération des grands romantiques.

Henri Roddier.

The Italian Journal of Samuel ROGERS, edited with an account of Rogers'life and of travel in Italy in 1814-1821, by J. R. Hale. London, Faber and Faber, 1956. In-8°, 325 p., XXIII Pl.

Voici une publication faite pour exciter, si j'ose dire, la gourmandise des amateurs de voyages littéraires : un texte inédit, important, présenté avec une érudition solide mais non pesante, précédé d'une introduction documentée, vivante et fine, illustré avec grâce et pertinence. Le *Journal* tenu par Samuel Rogers au cours de son premier voyage en Italie (1814), connu de son premier biographe, P.-W. Clayden, puis perdu de vue, retrouvé enfin en 1954, est ici publié par M. J. R. Hale, avec la permission de son détenteur actuel, le professeur Egon Sharpe Pearson.

Texte révélateur en ce qui concerne l'histoire du voyage, aussi bien que la personnalité de l'auteur, homme de lettres et amateur d'art, et la genèse de son poème *Italy*, qui connut une réelle popularité. Ces trois centres d'intérêt font la base de l'étude qui introduit le *Journal*.

Le plan en est inattendu et heureux. M. Hale nous présente son personnage en inversant l'ordre chronologique. Car il était difficile de pénétrer jusqu'à la vérité d'une figure devenue quasi-mythique. Le biographe prend le parti de l'aborder du dehors, quand sa réputation est faite, pour atteindre, à travers sa légende, sa vraie nature. Ensuite seulement il remonte à la patiente construction de cette renommée, de ce caractère.

Après avoir amené son héros au seuil de l'Italie, l'auteur déplace son objectif et prend une vue d'ensemble des voyageurs anglais à cette date : Rogers n'est plus qu'un parmi d'autres. Et c'est une étude complète dans sa brièveté : nombre, motifs de voyage, voitures et passeports, itinéraire, logements, attitude des Anglais envers l'Italie. Nouveau travelling : la figure d'un touriste, Rogers, reparaît en gros plan ; et nous saisissons maintenant ce qu'un homme tel que lui a pu tirer de telles conditions. Cette démarche sinueuse tient de la technique du cinéma : ne nous en plaignons pas.

Le chapitre : *English Travellers in Italy*, 1814-1821, est un modèle du genre : érudit, mais plein de vie, et la partie psychologique est remarquable. A ce moment où les Anglais, longtemps écartés d'Italie, se ruent avec une hâte joyeuse sur ce paradis retrouvé, l'auteur a su saisir la nuance exacte d'une période mouvante. L'Italie change sous l'œil du visiteur : « ensevelie autrefois jusqu'aux épaules, Rome est dégagée jusqu'à la taille », et offre encore un juste dosage d'intérêt archéologique et de poésie. Les voyageurs, aussi, sont en pleine évolution. Les guides s'adressent toujours au voyageur-type du XVIII^e siècle, l'itinéraire est resté celui du « Grand Tour » ; mais un glissement se produit, du touriste aristocratique du siècle précédent,

vers le « Cook-tourist » qui a moins d'argent, de loisir, de relations ; moins aussi de culture, de compréhension pour la foi et les mœurs du peuple italien. Une compensation se trouvera dans l'élargissement du goût, la spontanéité des impressions ; mais ce temps n'est pas encore venu. On va voir l'Italie avec des critères très arrêtés ; et les sites sont réprimandés s'ils n'entrent pas dans une catégorie reconnue du « pittoresque ».

Même pénétration dans l'étude sur Rogers. La caricature qui surgit au début s'humanise peu à peu ; la silhouette cadavérique dont la bouche pincée décoche des traits empoisonnés, découvre le banquier qui, par ses qualités d'homme d'esprit, parvient à réaliser ses deux rêves : l'intimité des grands, la gloire poétique. M. Hale nous fait goûter l'atmosphère raffinée du milieu : une maison riche en œuvres de prix, qui n'a pas l'air d'un musée ; des repas accueillant un petit nombre d'élus ; une conversation très élaborée, et l'humeur sarcastique de l'hôte, méchant par tactique mondaine plus que par tempérament. Il caractérise aussi justement le talent de Rogers, — grand travailleur, fignoleur, d'un goût étroit, mais pur, — et surtout sa sensibilité de voyageur. Cet homme si cultivé sait par cœur son Italie avant d'y aller, et c'est l'Italie classique, et celle de quelques peintres. Pour l'œil de Rogers, tout rayon émané des objets « traverse d'abord la lentille de l'association historique ou littéraire, et lui prend une certaine couleur ; puis, la lentille de la réminiscence picturale, et en reçoit quelque chose de plus ». Cela est fort bien dit. D'ailleurs tout l'ouvrage de M. Hale est écrit avec grâce, humour et animation, et non sans un certain goût du tour et du terme choisis.

Le dernier chapitre retrace la genèse du poème à partir du *Journal*, qui ne semble pas tenu *en vue* d'en tirer un poème. Des lectures postérieures, un nouveau voyage en 1821 contribueront à enrichir l'œuvre, mais tout ce qui est impression fraîche, vécue, repose sur le journal de 1814. M. Hale confronte les deux textes, prose et vers, pour quelques descriptions notables.

Le *Journal* (suivi de deux ébauches en vers également inédites) occupe plus de la moitié du livre. L'éditeur reproduit intégralement le texte des carnets de route, avec sa ponctuation irrégulière et tout ce qu'a de dru le premier jet. Certes, il ne s'agit pas d'un document profond ; mais il a sa valeur, et le commentateur me semble un peu sévère. Cette sensibilité d'homme cultivé est par elle-même intéressante. Oui, Rogers ne découvre que laideur dans la vallée du Rhin, qu'il n'a jamais vue transfigurée par l'art ; et sitôt en Hollande, son goût renaît pour des sites où il retrouve un tableau à chaque tournant... Mais à l'école des peintres, il a pris un sens de la couleur, des éclairages, des *valeurs* qui est proprement extraordinaire. Rogers semble écrire souvent pour aider sa mémoire visuelle par les mots, comme il le fait aussi par le croquis. De la part d'un homme qui savait regarder, ce n'est pas à dédaigner.

Son amour sincère pour les « poètes sacrés » se lit dans la précision du détail quand il décrit, par exemple, la maison de Pétrarque ; et il parle des précieux manuscrits de Ferrare, en homme de plume qui peinait sur les siens. Il ne s'agit pas d'un hommage de convention. Dante ? Il le connaît réellement ; il lui arrivera de glisser, délicatement, dans son poème, un vers traduit (et bien !) du *Purgatoire* ou du *Paradis* : non plagiat, mais allusion à l'usage des initiés :

The bell that seems to mourn the dying day...

Ce fin lettré, je lui trouve d'ailleurs plus de naturel qu'on ne m'en faisait espérer. Il y a en lui un épicurien capable de goûter les nourritures terrestres : celles-ci sans doute sont prétexte à communier charnellement avec un site célèbre ; mais comme il sait rendre le bouquet d'un vin ! Il a le sens du concret ; il se plaît à nommer les plantes, il recueille, en phénoménologue, cent détails qui pourtant se situent pour lui hors du champ de la littérature ; ceux-là ne passeront pas dans son poème, il les voit sans lunettes spéciales, et ce sont les plus précieux. Les groupes animés qu'il nous dépeint, dans la campagne ou la rue, semblent faits pour peupler un Claude, mais souvent aussi c'est leur vie propre qui l'intéresse ou l'amuse. Les scènes du Carnaval de Rome sont excellentes ; il a le sens de la cocasserie, et n'est pas si dépourvu de psychologie : il saisit le vrai caractère de cette folie innocente, tranquille et sérieuse au fond.

La forme de ce Journal a aussi son intérêt : « Rogers le poète » est un bon et conscient prosateur, et nous découvrons ici la démarche même de son travail. Beaucoup de notations brèves, hachées, mais aussi des morceaux élaborés, repris par retouches et refontes successives, trois fois, cinq fois : c'est le cas pour les prisons de Venise, la statue de Laurent de Médicis, le monastère de Vallombrosa. Bon exercice pour des étudiants en lettres. Meilleur encore, le rapprochement entre journal et poème. M. Hale a préféré le laisser à ses collègues à venir, car chez lui le sujet est à peine effleuré. Il faudrait d'abord déterminer ce que le poème doit au second voyage, celui de 1821-22 (dont nous aurions aimé connaître l'itinéraire), et ce qui est de pure invention. Quant aux parties inspirées du *Journal*, il est bien rare que le poème soit supérieur ou même égal à celui-ci (c'est le cas pour Venise et Pompéi). Presque toujours, les détails pris sur le vif disparaissent ou s'aplatissent. Et que de bonnes pages dont il n'a rien retenu ! La convention poétique fait beaucoup plus de tort à Rogers que la convention picturale. Et le souci de romancer ses rencontres a des effets désastreux. La promenade en gondole s'orne d'une belle imaginaire ; l'histoire de deux amants poignardés, fait-divers conté de façon presque stendhalienne, se retrouve moralisée et affadie. Le jeune pèlerin va remercier Saint Antoine, non de l'avoir soustrait à la conscription selon l'a-poétique vérité, mais d'avoir guéri sa sœur... Le récit d'une prise de voile, — riche de détails vécus et d'une émotion

qui n'était pas de mauvais aloi, — devient théâtral et faux : un vrai gâchis. En somme, Rogers doit beaucoup à M. Hale qui, en publiant ses carnets, nous révèle un écrivain d'une qualité plus authentique.

L'appareil critique du livre sait rester discret, les notes, peu nombreuses, témoignent d'une information étendue et sûre. (Je regrette seulement, pour l'*Introduction*, qu'on puisse ignorer leur présence jusqu'à la fin de la lecture). Le choix des illustrations, si variées, quoique puisées dans les documents d'une très courte période, supposait de l'initiative, du goût, et même de la malice : elles s'accordent exactement avec le charme élégant du texte. Et si le poème *Italy* a été longtemps le cadeau idéal pour les voyageurs à leur départ ou à leur retour, on peut justement augurer le même sort à ce très joli livre.

Hélène Tuzet.

Henri Granjard. **Mácha et la Renaissance nationale en Bohême.** (*Travaux publiés par l'Institut d'Études slaves*, tome XXVI). Paris, 1957. In-8°, 134 p.

C'est une des figures les plus saisissantes de la Renaissance nationale en Bohême qu'évoque le livre d'Henri Granjard : Karel Hynek Mácha, le poète mort à vingt-six ans (1810-1836) en léguant à son pays une œuvre lyrique brève, mais en Bohême la première en date par sa force et sa beauté. De souche paysanne, ce fils d'un Tchèque, un garçon meunier marié à une Allemande, a été élevé dans une école allemande de la Malá Strana (il n'y avait pas alors d'écoles tchèques), et c'est en allemand qu'il a imprimé ses premiers essais (*Versuche des Ignaz Macha*, 1829), mais dès alors il écrivait aussi en tchèque en même temps qu'il découvrait sa patrie véritable et la jugeait avec l'ardeur implacable de ses vingt ans. Il n'a connu qu'une vie d'étudiant, d'acteur d'occasion et surtout de poète passionné et vagabond. Rarement destinée d'écrivain, au carrefour de deux civilisations, fut plus propre à solliciter la curiosité d'un historien de la littérature comparée — et celle de l'historien tout court. C'est bien ainsi que M. Henri Granjard a compris son étude, à la fois littéraire et sociale, et le titre qu'il lui a donné la définit exactement.

L'auteur éclaire d'abord la genèse de l'œuvre du poète : il nous en fait voir la source et le jaillissement spontané. Ce fils du peuple, plus démocrate que patriote, n'a prêté qu'une oreille distraite et défiante aux « éveilleurs » de la nation, savants studieux ou poètes consciencieux, comme Dobrovský et Jungmann, ou bien moissonneurs de chansons et de contes, comme Čelakovský et plus tard Erben. Il n'a été touché ni par leur science, ni par leur patriotisme de clocher : toujours il s'est senti loin d'eux et proche par contre des petites gens parmi

lesquelles il a passé ses années de jeunesse, mêlé à leur misère ; son âme a été de bonne heure celle d'un révolté. Les insurgés de Pologne, cherchant refuge à Prague en 1831, ont attisé sa révolte : à la cause des parias de la société il a joint celle des nations-parias menacées de mort comme la nation tchèque, et sa patrie de Bohême lui est devenue plus chère, telle qu'il se la représentait, dépossédée de ses droits et « trahie par ses clercs » autant que par ses nobles et ses bourgeois. Mais ce patriote, qui vient de se découvrir, est sans foi dans l'avenir, ni même sans les illusions que la générosité de Herder avait insufflées aux peuples mineurs. Il n'a d'inspiration première que les sentiments désolés d'un « homme au cœur déchiré » *(rozervanec)* : amour de la terre de Bohême et de ses horizons, fierté de l'histoire légendaire de son pays (y compris les faux poèmes de Linda-Hánka), regret de la grandeur perdue qu'évoquent les ruines des châteaux, pitié des hommes dont il peint l'existence (dans les *Tableaux de ma vie*, qui font songer à des scènes de Téniers), élan sans espoir vers un idéal qu'il sait inaccessible. Désabusé de bonne heure du catholicisme exalté de la Contre-Réforme, ainsi que le note M. Granjard, le poète, « une fois le monde de Dieu écroulé, ne voit devant lui qu'une tombe ouverte ». Et ses poésies, comme bientôt celles de Neruda, vont s'ajouter aux fleurs des cimetières rassemblées naguère par Van Tieghem. Elles ont l'apparence d'une fraîcheur sauvage, mais n'en portent pas moins la marque d'un genre littéraire et du romantisme de leur temps.

Les comparatistes sauront gré à l'auteur du chapitre où il fait la part dans l'œuvre de Mácha du « byronisme latent » chez le poète adolescent, puis de certaines des poésies de Byron, et plus encore de byronisme européen particulièrement en Allemagne et en Pologne. Mácha n'a connu les poèmes de Byron que de manière fragmentaire et surtout à travers des traductions allemandes et polonaises dont le détail nous est exactement présenté. C'est ainsi qu'en février 1833, dans le *Panthéon de la littérature épique de toutes les époques et de tous les temps* publié à Vienne (précurseur lointain du *Trésor de la poésie universelle* de Roger Caillois et Jean-Clarence Lambert), il copie une liste des œuvres de Byron, dont il avait dû lire les extraits, et il joint à la liste deux passages de *Lara* et de *Childe Harold*. Il avait par ailleurs respiré l'atmosphère byronienne dans divers poèmes des romantiques polonais qu'il annotait avec soin en 1833 et 1834 : *Marie Stuart* de Słowacki, *Maria* de Malczewski, *Wacława Dzieje* de Garczyński. Et lui-même s'était fait un portrait imaginaire du poète anglais, portrait ressemblant plus au peintre qu'à son modèle, mais illustration typique de la légende byronienne en Bohême, et que fort à propos M. Granjard a traduite en résumé d'après une copie retrouvée dans les papiers de Sabina (pp. 67-68) : « Disparu du ciel des poètes à peu près en même temps que Goethe et Walter Scott, Byron s'éteignit loin de sa patrie. Il fut malheureux toute sa vie, car il était de ces gens dont le cœur saigne quand une seule créature souffre dans sa nostalgie toujours

tendue, et tendue vainement, vers l'idéal qui se dérobe. La gloire littéraire n'émut pas Byron. Les éloges dont on l'accablait n'étaient pour lui que des mots. » « Il avait perdu Dieu », « son soleil s'était couché », et il marchait dans les ténèbres. « Tous ses poèmes portent le stigmate de son infortune, et l'écho de ses plaintes résonne dans toute la littérature européenne »... « Ses chants s'élevaient comme le terrible cri d'adieu de mondes éteints dans les ténèbres de minuit. Ils semblent dire : la lueur de chaque étoile n'est qu'une clarté empruntée, cette fleur n'est qu'une fleur flétrie dont la racine cherche la vie et le sol nourricier sur les tombeaux d'autres créatures ; le soleil qui se couche pour vous maintenant ne se lèvera plus ; et nous ne sommes qu'une pensée épouvantée dans la solitude absolue ; rien au-dessus de nous, rien autour de nous si ce n'est l'espace vide et sans limites. » Ce Byron vu par Mácha ne fait-il pas songer à la vision tragique du monde qu'auront Schopenhauer et, à sa suite, le Tourguénev des *Poèmes en prose* dans le *Dialogue des glaciers* ? M. Granjard, bien entendu, n'a pas manqué de faire ce rapprochement en faisant valoir combien est hardie la pensée du poète solitaire dans l'Autriche de Metternich et la Bohême des doctes patriotes, gens inoffensifs et débonnaires, « satisfaits de leur sort terrestre et regardant l'avenir avec confiance » sans s'inquiéter de l'au-delà.

L'au-delà ne saurait être pour Mácha que le néant auquel lui-même aspire :

> Au-delà devrai-je de nouveau rêver ma jeunesse ?
> Son ombre, de nouveau, devra-t-elle s'évanouir ?
> Puisse la tombe à jamais me couvrir.
> Néant éternel ! Je veux me jeter dans ton sein.

Mais cet appel au néant semble bien être un rite byronien plutôt qu'un cri de désespoir, et le poète tient fermement à la terre comme le héros de son poème (*Maj*) :

> Ah ! la belle terre, la terre aimée,
> Mon berceau et ma tombe.
> Ma mère, ma patrie, mon seul héritage
> La vaste terre, la terre unique...

Il tient à Prague, « cœur de pierre de la patrie », capitale déchue où règnent les renégats, menacée de mort, elle aussi, comme la nation, et son *Retour*, écrit en 1834 sous l'influence de Herlosz (Herloszsohn), ainsi que l'a démontré M. Granjard, reprend magnifiquement un thème romantique cher aux écrivains de Bohême.

Il rêvait d'écrire un roman historique où il n'eût pas manqué sans doute de « byronifier » quelque peu l'histoire. Et cependant, comme s'il avait pressenti l'œuvre de Jirásek, il disait un jour à Sabina : « Le roman historique devrait remplacer chez nous la société, les amis, les conversations, les revues et tout ce que les autres nations ont en abondance et qui nous manque à nous ». Sa curiosité de l'histoire

n'était pas seulement celle d'un romancier : il notait ce que ses lectures lui apprenaient d'Alexandre Ier et de Nicolas Ier et tenait le premier, sur la foi des *Mémoires* de Klinger, comme un tsar libéral victime du régime autocratique. Il avait été séduit par la figure de Lord Brougham, le leader de l'opposition libérale aux Communes et, de manière au moins inattendue, il le rapprochait de Jean Hus.

Il avait aussi un sens aigu du réel, des dons de dessinateur au trait sûr et de peintre riche en couleurs : « Quand je serai délivré des éléments démoniaques qui me dominent maintenant, je reviendrai à la vie des hommes », disait-il un jour à Sabina. Quelques-uns des *Tableaux de ma vie*, et notamment le début de *Marinka*, offrent des paysages et des scènes qui sont autant de témoins de ce retour aux réalités de l'existence. A la veille du mariage qui devait consacrer son union de plusieurs années avec Lori Somova, il s'était résigné, pour complaire à sa fiancée, à prendre un poste modeste de secrétaire d'avocat.

Qu'eût fait l'usure de la vie, qu'eût fait le temps de l'enfant terrible qu'était ce poète révolté, si quelques jours plus tard la mort ne l'avait enlevé ? M. Granjard se l'est sans doute demandé, mais sans le dire tout haut. Il se devait de s'en tenir aux *Carnets* de l'écrivain qu'il connaît si bien et ne pouvait que compléter par les souvenirs de quelques contemporains. C'est avec raison qu'il rappelle dans sa conclusion l'aveu même de Mácha : « Je fus inquiet, infortuné, insatisfait, car j'avais coutume de tout faire pour l'avenir et rien pour le présent, parce que j'attendais tout de l'avenir et rien du moment présent ». Et le fait est que, si les patriotes de sa génération ont honni le franc-tireur qui les raillait, les générations suivantes, elles, lui ont rendu justice : Havlíček en 1848 en réclamant l'émancipation politique, plus tard Hálek et Neruda en plaçant sous l'égide de *Maj* leur mouvement de renaissance littéraire et nationale. Ce poète a bien été le précurseur de la vraie poésie lyrique et de la pensée démocratique en Bohême.

Les lecteurs étrangers sauront gré à M. Granjard de leur en avoir fourni la double démonstration. Les citations qu'il donne, nombreuses et traduites avec bonheur, le dispensaient d'un commentaire de la forme poétique que les critiques les plus autorisés, notamment M. Mukařovský, ont assumé depuis quelque trente ans. Les vertus de cette langue littéraire toute neuve alors, cette langue que Hanuš Jelínek appelait avec esprit « le pauvre violon » de Mácha, nous sont aujourd'hui bien connues et nous savons que ce sont celles de la jeunesse. Mais, par contre, l'analyse et la critique historique des poèmes appelaient et appellent encore un examen auquel ce livre apporte une contribution singulièrement solide et pénétrante. Il y aurait mauvaise grâce à constater dans la bibliographie l'omission de l'excellente *Histoire de la littérature tchèque, des origines à 1850*, de Hanuš Jelínek (Paris, 1930), devenue aujourd'hui introuvable, et du charmant *Maggio* d'Ettore Lo Gatto (Florence, 1950, avec une bonne introduction) : fondée sur les

travaux tchèques les plus récents et fortement personnelle, l'étude de M. Granjard apporte beaucoup plus de lumière que ces deux ouvrages à la connaissance de Mácha.

André Mazon.

Carl Hammer Jr. **Longfellow's « Golden Legend » and Goethes « Faust ».** (Louisiana State University Studies, Humanities Series, nº 2). Baton Rouge, 1952, 35 p.

Étude de sources, qui n'est pas toujours bien probante. La source principale de la *Golden Legend* étant le poème de Hartmann von der Aue, *Der arme Heinrich*, il semble bien que Longfellow, qui a pendant 17 ans professé à Harvard un cours sur *Faust*, a introduit dans son poème un élément de diablerie et une peinture assez truculente du moyen âge, dont il a puisé les détails dans le poème de Goethe. Les parallèles avec la Dédicace (*Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten...*), avec le Prologue au ciel, avec divers propos de Faust et de Méphisto, sont évidents, d'autres beaucoup plus vagues et futiles. Il y a de nombreuses rencontres d'expression ; on peut en conclure que Longfellow était fortement imprégné de la lecture de *Faust*, au point d'y faire des emprunts inconscients.

Geneviève Bianquis.

Albert J. George. **The Development of French Romanticism.** Syracuse (U.S.A.), University Press, 1955. In-8º, 193 p.

Albert J. George est, à la tête du département des langues romanes de l'Université de Syracuse (N. Y.), l'un des artisans les plus actifs et les plus compétents des relations intellectuelles entre le monde d'outre-Atlantique et la culture latine, en tant qu'animateur de la revue *Symposium*, et en tant que directeur des tomes V et VI de la *Critical Bibliography of French Literature* entreprise par son Université, tomes qui seront consacrés à la littérature française du XIXe siècle. On lui doit, d'autre part, deux ouvrages nourris et précis sur *Lamartine and Romantic Unanimism* (New York, Columbia University Press, 1940, in-8º de 200 pages) et sur *Pierre-Simon Ballanche* (Syracuse University Press, Syracuse, N. Y. [1945], in-8º de 207 pages). Et il prépare, croyons-nous, un important ouvrage sur la poésie des ouvriers à l'époque romantique. C'est dans ce champ d'études que sont comprises les deux parties de son *Development of French Romanticism : the Background* et *the Development*.

Le sous-titre indique une limitation de champ : *The impact of the*

Industrial Revolution on Literature ; l'éclairage est celui du livre déjà ancien de E. M. Grant, *French Poetry and Modern Industry* (Harvard University Press, 1928). Le romantisme qui se développe au long de ces treize chapitres suit cette ligne d'évolution de l'individuel vers le social qui a été dessinée avec force dans l'ouvrage de H. J. Hunt, *Le Socialisme et le Romantisme en France (1830-1848)*, — *with a selective critical bibliography*, Oxford, 1951. L'avènement de l'ouvrier (au sujet duquel on peut rappeler l'article de Henri Dubourdieu, *L'Ouvrier dans la littérature romantique*, *Revue Socialiste*, novembre-décembre 1951), les grands mythes collectifs comme la légende napoléonienne, le règne de la prose *(The Age of Prose)*, celui de la presse *(Advent of the Newspaper)*, celui du roman *(Development of the Novel, The Novel Comes of Age)* et, par contre-partie, le déclin de la critique *(Decline of Criticism)*, — sans doute... mais s'agit-il d'un déclin ? n'est-ce pas une critique nouvelle qui naît, fondée sur l'histoire, et cet âge de la prose n'annonce-t-il pas directement l'âge de la critique historique ? — l'ascension du peuple, « être multiple » qui envahit la littérature « avec un visage à la fois douloureux et terrible » (Alfred Nettement lui-même le reconnaît, qui résiste de toutes ses forces à cette invasion) : tels sont les principes généraux du mouvement de ce livre, sobre mais riche, exact [1], aux antipodes d'un autre romantisme, de celui du *moi*, qui aboutira au dilettantisme fin-de-siècle, aux brumes du spleen et aux raffinements de l'égotisme.

Pour entrer par cette autre porte dans « la grande boutique romantique », l'on s'adressera à d'autres travaux d'expression anglaise : à *Romanticism and the modern Ego* de Jacques Barzun (Boston, 1944) ; plus encore à *The Romantic Agony* de Mario Praz, où l'on distingue, dès le temps des triomphes, les symptômes des maladies décadentes.

P. M.

Léon Émery. **L'Age romantique.** I. Lyon, Les Cahiers Libres, (s. d.). In-4°, 182 p.

Dans cet ouvrage, L. Émery s'est proposé l'étude des œuvres et de la pensée du Romantisme européen à partir de nouvelles méthodes. Les deux grands pivots de son système : les dates et les influences, prises dans un sens très large, ouvrent des perspectives neuves. Les limites assignées au Romantisme ? Une période qui suit la première moitié du XVIIIe siècle, qu'on dira « romantique par convention » et qui

1. Relevons un lapsus, contre lequel la date même suffit à nous prémunir : p. 35, l'étude de Marcel Breuillac sur *Hoffmann en France*, n'a pas paru dans la *Revue de Littérature comparée*, mais dans la *Revue d'Histoire littéraire*. Même page, quant à l'auteur de *La Fortune d'Alexandre Manzoni en France*, lire : « Dorothée Christesco ».

s'étend « jusqu'à 1914, à travers cinq générations ». Se souvenant des leçons de Thibaudet, l'auteur admet comme « unité vivante », la génération. « Les générations s'interpénètrent et s'opposent à la fois », d'où la dépendance des événements historiques qu'ils conditionnent, provoquent et subissent. La révolution des styles, plus lente, suit celle des conceptions : quant aux influences, L. É. leur accorde un champ très étendu : « Les influences ne se limitent pas à un genre déterminé comme les spécialistes ont fâcheusement tendance à le croire. Entre la littérature, la philosophie, la musique, la peinture, les échanges sont fréquents ». L'auteur dont la méthode fait appel tantôt au comparatisme, tantôt à l'universalisme, veut tenter de dégager une synthèse dont il s'est plu dès le début à souligner les difficultés : « Mais si l'on n'arrive jamais à la synthèse, à quoi sert l'analyse et comment comprendre efficacement sinon par synthèse ? Essayer, sans illusion, c'est encore se soumettre à l'esprit ». L'ouvrage divisé en trois parties envisage tour à tour : le Préromantisme, l'Époque révolutionnaire et impériale et la « Gloire romantique ». Le déclin des systèmes anciens permet de situer vers 1760 le commencement dans l'Occident d'un « nouvel âge de la pensée. » Les « embarras » de Voltaire sont le résultat naturel de tendances divergentes qui s'affrontent. Les fondements de la raison sont sapés et ses conquêtes remises en cause : L. É. étudie ses fluctuations dans l'évolution naturelle d'une part, et, d'autre part dans la sensation et le réalisme esthétique. L'œuvre de Buffon, par son ample déroulement et sa continuité engage la pensée dans la voie qui conduit aux représentations de l'évolutionnisme. Dans ces bouleversements, Diderot, « l'homme installé au carrefour des avenues du siècle », occupe une place de choix. Sa vision du monde révèle les changements intellectuels en train de s'accomplir. C'est dans le prolongement de cette évolution que l'auteur inscrit le nom de Goethe et de son premier *Faust*.

Considérant la place de la raison dans la sensation et le réalisme esthétique, l'auteur montre comment, chez Poussin et Vélasquez, on décelait une nette primauté de l'abstrait. Mais « la distinction entre l'idée et la matière, l'entendement et les sens fait partie du rationalisme classique et fléchit en même temps que lui ». Il voit s'amorcer le changement sous l'influence de l'histoire Voltaire, Saint-Simon dont la responsabilité, si elle n'a pas été aussi décisive que celle de Locke et des sensualistes, doit cependant être mise en évidence. Cette « mutation littéraire » ne saurait s'enfermer dans les cadres étroits d'une chronologie sans nuance. Le réalisme de Fielding dans *Tom Jones*, si copieux et savoureux qu'il soit, conserve un caractère classique et s'apparente à celui de *Gil Blas* et de la littérature picaresque. Au contraire, le vieux De Foë lorsque, sur le tard, il se fait ermite et prédicant, trouve sans trop s'en douter un accent neuf et puissant. On ne s'étonnera pas que *Robinson Crusoé* soit la seule lecture permise à Émile.

Revenant sur le rôle joué par le drame bourgeois dans la révolution romantique, L. É. évoque, à ce propos, le conflit entre la tragédie

française et le drame shakespearien et rappelle que c'est en Allemagne que ce conflit prit « le caractère le plus net, servi par des champions comme Goethe et Lessing ». La pochade de Goethe, *Wieland, les Héros et les Dieux*, éclaire le débat ; elle met en évidence que l'opposition n'est pas entre les zélateurs des anciens et les modernes, mais bien entre « deux manières » de comprendre l'antiquité.

L. É. aborde ensuite les problèmes des « raisons du cœur et des métamorphoses de la personnalité ». Au delà des œuvres, apparaissent les convergences : « il ne peut y avoir nul désaccord entre l'auteur du *Faust* et de la *Métamorphose des Plantes*, entre Rousseau botaniste, Rousseau réformateur religieux, Rousseau musicien et poète. Nous comprenons même pourquoi l'on est en droit de passer sans brisure du *Rêve de d'Alembert* aux *Rêveries du Promeneur solitaire*, car l'unité morale de l'époque tient dans ces analogies profondes ». — Le recul de la raison claire favorise le développement de l'illuminisme et de la magie. L. É. a bien montré la préparation de l'ère symboliste dès le XVIII^e^ siècle ; toute la genèse est habilement retracée. Parmi les œuvres représentatives à cet égard, et souvent très diverses, L. É. étudie, d'une part, la *Flûte enchantée* de Mozart, d'autre part, et dans un tout autre domaine, le *Serpent vert* de Goethe.

La période préromantique voit se maintenir des survivances classiques. Pourtant, il y a loin entre la « Renaissance antiquisante » et le classicisme. Pour mieux montrer le chemin parcouru. L. É. pose le problème des rapports de l'*Iphigénie* de Goethe avec celle de Racine.

Suivant l'évolution du mouvement romantique à travers l'époque révolutionnaire et impériale, L. É. enregistre une évolution de l'histoire vécue vers le mythe et le symbole. Cette inflexion due aux idées nouvelles, s'est grandement ressentie des encouragements prodigués par les Blake, Godwin, Coleridge, en Angleterre ; les Kotzebue et Schiller, en Allemagne. Parallèlement, se développe le goût du grand et de tout ce qui peut évoquer l'idée de l'éternité ; par là, l'auteur explique « ce goût des ruines » maintes fois signalé dans l'art et la littérature préromantiques. L'importance donnée au décor est aussi un trait caractéristique qui se retrouve chez Chateaubriand avec les autres tendances que l'on vient de déceler. Chateaubriand « oppose à la mythologie antique qui limite le regard par la précision des formes, le mystère de la symbolique chrétienne qui nous attire vers des horizons sans frontières ». Franchissant un nouveau degré, l'auteur examine l'intrusion dangereuse dans des domaines alors peu ou mal connus, aux confins du pessimisme, du fantastique, et où le mysticisme se confond avec la magie. L'étude de *Henri d'Ofterdingen* entraîne L. É. à envisager de plus près les aspects caractéristiques du fantastique allemand, et en particulier hoffmannesque, que ni Charles Nodier, ni Gérard de Nerval, ni même Balzac n'ont pu « naturaliser » en France. L'auteur fait le point des idéologies : Joseph de Maistre, Lamarck, Saint-Simon, Fichte. Cette étude prend toute sa valeur du fait que

L. É. s'est efforcé de suivre de cercle en cercle les répercussions morales et esthétiques des événements de l'époque. Avant « la gloire romantique », il revient sur le cas des « pontifes » et, en particulier, de Chateaubriand, Byron et Gœthe. Après avoir tracé le bilan de la philosophie, — Vico, Herder, Hegel, Auguste Comte, — il montre qu'en dépit de leurs divergences, tous témoignent des mêmes impératifs. C'est dans les poèmes symboliques que L. É veut voir les véritables origines du théâtre romantique : le *Manfred* et le *Caïn* de Byron, *Prométhée délivré* de Shelley, les *Amours des Anges* de Thomas Moore, le *Saül* de Lamartine, l'*Eloa* de Vigny, appartiennent à une « sorte de méta-histoire qui donne une entière liberté à l'imagination symbolique ». Quant au roman, il apparaît comme une immense réverbération de la poésie et du drame dans le domaine des faits, des « histoires », et il ne peut échapper à la loi qui le contraint à chercher dans le passé une imagerie commode, avant de revenir vers un présent plus confus, moins propre à la stylisation. Ce phénomène est synchronique en France et en Angleterre. A côté de W. Scott et des romanciers anglais, une large place est accordée à l'étude des romans de Stendhal, de Balzac, ainsi qu'aux œuvres de Michelet et Mickiewicz. Après le roman et l'histoire, la poésie lyrique : Keats et Shelley, Henri Heine ; et côté français : Nerval, Lamartine et Hugo. La poésie romantique, dans son ensemble, « veut épouser le monde et se mêler ardemment à ses tumultes... Plus elle s'élève vers l'idéal, plus elle tend vers le lyrisme pur ».

Les grands courants de pensée du siècle ont été aussi nettement étudiés en fonction de leurs influences ou de leurs concordances. Arrivé « à la croisée des chemins du siècle », l'auteur établit les grandes lignes d'évolution vers lesquelles il va s'engager. On regrette que les références manquent souvent de précision. Ce défaut, d'ailleurs, semble inhérent à l'esprit même du livre. La division adoptée oblige souvent l'auteur à recouper des points de vue, à reconsidérer des œuvres que l'on avait déjà envisagées : enfin, certaines confrontations, certains rapprochements paraissent éloignés ou spécieux. Cependant, par ses remarques judicieuses, par la façon vraiment neuve dont sont repensés les problèmes de sources et d'influences, cet ouvrage relance les recherches sur d'autres bases. Cet important travail de synthèse, par les lueurs nouvelles qu'il projette sur les œuvres étudiées, les fait voir, non pas dans des cadres étroits et locaux, mais dans des plans beaucoup plus vastes ; il nous dévoile comme un immense réseau ou tout coïncide, interfère, naît ou se prolonge, mettant ainsi mieux en évidence la nécessité d'une confrontation des ensembles pour bien situer l'œuvre dans sa vraie et durable réalité.

S.-M. Vergnaud.

Samuel Rogers. **Balzac and the Novel.** Madison, The University of Wisconsin Press, 1953. In-8°, x-206 p.

L'ouvrage de M. Rogers est divisé en quatre parties : 1° *The materials.* 2° *The world of* « La *Comédie humaine* ». 3° *The characters.* 4° *The telling of the story.* Peut-être aurais-je préféré pour la Ire Partie le terme de « sources ». Mais M. Rogers semble avoir prévu cette objection en écrivant « ... he saw everything, whether within himself or in the society about him, as material-material which, by a vigorous act of creation, he was to arrange, to combine... » (p. 5). Rapidement, mais en termes très justes, M. Rogers évoque l'époque de Balzac , « a restless and changing world », son milieu social, la bourgeoisie, qui, chez lui, mieux que chez Stendhal, ou Flaubert devient le terrain par excellence de la création romanesque. Il était bon d'insister sur les premières œuvres de Balzac, leur valeur de « training ». Parmi les « materials » de Balzac, M. Rogers range enfin « his emotional relationships with individuals », soulignant singulièrement le rôle des amitiés féminines, mais n'oubliant pas, non plus, les données immédiates de la personnalité même de Balzac. — Si la 2e Partie n'apporte pas de nouveautés, elle n'en demeure pas moins une intéressante mise au point. Elle se place sous l'invocation de Henry James, qui écrit dans *The lesson of Balzac* : « Quantity and intensity are at once and together his sign. » Aussi M. Rogers dégage-t-il l'importance de Paris dans la géographie et dans la faune balzaciennes. Il verrait volontiers dans la province « a Kind of anti-Paris » (p. 64), tant elle lui apparaît moins haute en couleur, moins originale. Très justement cependant, sous ce bipartisme balzacien, M. Rogers découvre l'unité profonde des passions, de cette volonté de puissance mesmérienne qui fait d'une Flore Brazier l'égale d'une duchesse de Paris (p. 71). Cette Partie s'enrichit de rapprochements suggestifs : aussi riche que Dostoievski (je ne suis pas M. Rogers dans son enthousiasme tout britannique pour Dickens), Balzac est aux antipodes des auteurs de « great single novels » *(Adolphe, Les Liaisons dangereuses)*, ou des transparentes minuties de Jane Austen. M. Rogers se plaît particulièrement à rapprocher Balzac de Baudelaire (pp. 59 et 76), voire de Rimbaud (p. 66) !

La 3e Partie débute par deux pages, très denses, sur l'identité du personnage romanesque (pp. 95 et 96). « Balzac's characters emerge from the shadows of their surrounding world to exist solidly and intensely in their own right ». Aussi, contrairement aux affirmations de E. M. Forster dans *Aspects of the novel*, M. Rogers se refuse-t-il à admettre que, par le seul privilège de la création, le romancier puisse connaître d'avance toutes les données de son personnage. Le monde de Balzac, Dostoievsky, ou Proust n'est pas celui de Trollope ou de Zola. De même, il n'est pas aussi facile que l'a prétendu Mauriac, de se prononcer, à partir de la passion dominante de tel ou tel personnage

balzacien, sur sa valeur humaine. L'exemple de M. de Bargeton dans *Les Illusions perdues* le prouve aisément. Enfin, M. Rogers, contrairement à Ramon Fernandez, met l'accent, avec A. Béguin, non pas sur la puissance d'abstraction, mais sur la puissance d'imagination chez Balzac. Stendhal analyse, Balzac, lui, « has rather plunged straight from the surface to below the level of conscious thought and given us, almost lyrically, a moment of direct feeling » (p. 124).

C'est cependant la 4e Partie de notre ouvrage qui m'apparaît, de loin, la plus intéressante. Comment Balzac a-t-il résolu le problème de l'espace et du temp sromanesques ? (« this attempt to catch time between the covers of a book », p. 136). La réponse à cette question, l'étude de la construction de l'intrigue, nous la donne : « ... in even the most serious novel the characters are in a measure what they do. Nor do I see how we can draw a line between what they do and what they think or feel : for events are not merely external happenings » (p. 137). M. Rogers appuie ses affirmations de rapprochements subtils, mais très acceptables, avec l'art de Joyce et de Proust. Il va plus loin, il n'hésite pas à réhabiliter, contrairement à Le Breton, le mélodrame balzacien. Balzac auteur de *thrillers* ? L'*Histoire des Treize* nous en convaincrait. Et mieux encore *Splendeurs et misères des courtisanes !* Graham Greene n'appelle-t-il pas *entertainments* de pascaliennes histoires ? Plus loin, une analyse précise du *Colonel Chabert* nous révèle l'ambiguité de la création balzacienne, éclairée à la fois, en direct, par le récit des faits, en oblique, par la suggestion de ce qui se passe dans l'âme du héros. L'étude de *La Grande Bretèche*, de *Honorine*, du *Lys dans la Vallée*, nous mène au seuil des plus audacieuses trouvailles de Faulkner dans la présentation du récit. Le chap. VII est particulièrement intéressant sur l'emploi pour l'étude du temps romanesque. On discutera certains de ces rapprochements. Ils ne peuvent, en tout cas, que nous donner de nouvelles raisons d'admirer le modernisme de Balzac.

H. F. Imbert.

Boris Georgievič Reizov. **Francuzskaja romantičeskaja Istoriografija** [*L'histoire en France à l'époque romantique*] (1815-1830). Publications de l'Université de Leningrad. 1956. In-8°, 534 p.

Des publications de valeur fort inégale nous viennent de Russie, qui vont de la pure propagande *ad usum populi* à des études scientifiques et critiques de haute tenue. C'est dans ce second groupe qu'il convient d'inscrire *L'histoire en France à l'époque romantique* de M. Reizov. Non qu'il s'agisse à proprement parler d'un ouvrage d'érudition. C'est plutôt un copieux manuel à l'usage des étudiants, mais un manuel où bien des détails sont soigneusement creusés, au point

qu'en le lisant nous est venu le regret que les étudiants français et les curieux d'histoire en général ne disposent pas chez nous d'un travail d'égale valeur sur un genre qui a été si vigoureux et si important en France à l'époque considérée.

Les grands historiens de ce temps se voient en effet attribuer chacun en moyenne une cinquantaine de grandes pages d'étude fouillée. Ainsi trouve-t-on dans ce livre des chapitres circonstanciés sur Sismondi, sur Villemain, sur Augustin Thierry, sur Barante, sur Guizot, sur Mignet et Thiers, sur Victor Cousin, sur Michelet, sur Edgar Quinet, sur Ballanche. Ces portraits détaillés sont encadrés entre deux chapitres où l'auteur traite des *minores* : Portalis, Daunou, Daru, Lemontey, Michaut, au début ; Marchangy, Monteil, Chateaubriand (qui, bien sûr, n'est à classer parmi les *minores* qu'en fait d'histoire), Capefigue, Rio, Saint-Aulaire, Salvandy, Amédée Thierry, Armand Carrel et Saint-Simon en fin d'ouvrage.

Il nous semble que, sous le rapport de la documentation scientifique, le livre de M. Reizov ne laisse rien à désirer (mais il conviendrait d'abandonner à des historiographes professionnels le jugement sur ce chapitre). Non seulement M. Reizov paraît connaître à fond l'œuvre de chacun des historiens qu'il étudie, mais il est entré fort avant dans le secret de leur biographie intellectuelle et matérielle. Il barde le bas de ses pages de références du meilleur aloi, qui vont jusqu'aux travaux les plus récents. Il est si sûr de lui (sans doute à juste titre), qu'il polémique volontiers, sur des points d'interprétation et même sur des points de fait, avec les érudits français spécialisés en la matière, comme Pouthas à propos de Guizot, ou Aulard, *passim*. Bien entendu, il a consciencieusement dépouillé les revues et les journaux de la Restauration ; presque autant qu'à l'œuvre des historiens et des philosophes dont il s'occupe, il attache une grande importance aux comptes rendus contemporains, qui en effet renseignent de la façon la plus précieuse sur l'état de l'opinion.

Cet ouvrage est donc pratiquement impeccable sous le rapport de la méthode. Et c'est de plus, détail qui mérite d'être relevé s'agissant d'un livre de provenance soviétique, un ouvrage loyal et de bonne foi, renfermant une description objective du développement de l'histoire en France entre 1815 et 1830, très consciencieux, et complet autant que peut l'être un livre qui embrasse tant de choses. M. Reizov définit avec le plus grand soin la physionomie de chacun des historiens qui entrent dans le champ de son sujet, dégage avec clarté ses principes et ses idées et cite objectivement ses sources. Nous avons lu son ouvrage de bout en bout sans sentir jamais fléchir l'intérêt, sans jamais (ou presque) avoir à nous irriter devant le truquage dont l'histoire est encore trop souvent l'objet en URSS.

M. Reizov, en effet, n'abuse pas de la propagande. Qu'il juge nos historiens d'un point de vue communiste, c'est son affaire et c'est son droit le plus absolu dès l'instant qu'il ne viole pas l'authenticité de

leur physionomie. Les références à Lénine et à Staline ne sont pas trop systématiques. Celles à Marx et à Engels sont plus nombreuses (comme à des témoins presque contemporains), mais nous n'y trouvons rien à redire, dès l'instant qu'elles ne font pas l'objet d'une introduction forcée, ou même simplement oiseuse. Nous ne bondissons pas d'indignation, même quand M. Reizov avance que seuls des communistes sont capables de comprendre la Révolution française. C'est de la science universitaire soviétique dans le meilleur sens du terme. Nous avons observé avec un immense plaisir combien il est vrai que la civilisation française continue à compter en URSS des connaisseurs compétents et d'esprit ouvert.

C'est donc un livre excellent, auquel on est en droit de faire confiance. Est-ce à dire qu'il ne suggère pas des réserves ?

Le sujet, en premier lieu, est délimité de façon plus ou moins arbitraire. 1815-1830, c'est la Restauration, mais les périodes littéraires et scientifiques coïncident-elles nécessairement avec les périodes politiques ? En 1830, la carrière de Michelet était à peine commencée ; celle de Thiers n'était pas très avancée. Le romantisme est-il du reste fini avec 1830 ? M. Reizov, il est vrai, marque fortement et systématiquement l'influence de l'atmosphère de la Restauration sur les historiens qu'il étudie. Son découpage n'en est pas moins un peu brutal, au début comme à la fin, bien qu'à l'occasion il n'ait pas hésité à déborder un peu des limites qu'il s'était fixées (comme à la p. 276, où il examine des réflexions de Thiers sur l'histoire qui datent de 1855).

En second lieu, le lecteur a affaire à une suite de monographies autant qu'à un ouvrage d'ensemble. C'est d'abord Sismondi, puis c'est Villemain, etc. On a l'impression d'un recueil de conférences, apparentées par le sujet, mais qui peuvent aisément se séparer les unes des autres. Ce classement vertical aurait peut-être avantageusement cédé la place à un classement horizontal, avec examen de chaque thème, de chaque idée générale. Évidemment, on aurait ainsi perdu le sens de l'originalité personnelle de chacun des historiens passés en revue, mais le tableau de « l'historiographie romantique » y eût sans doute gagné en unité. Ce n'est point que M. Reizov ait négligé les comparaisons, les parallèles, les oppositions. Son plan offre des avantages, mais introduit des inconvénients (répétitions). Il en va souvent ainsi dans les sujets très vastes, et la critique est ici plus aisée que la pratique.

Un de nos étonnements a été de ne pas voir M. Reizov s'occuper plus sérieusement des historiens de la Restauration qui se sont consacrés à l'histoire russe. Si Alphonse Rabbe récolte des horions pour son *Précis de l'histoire de Russie*, Ségur n'est pour ainsi dire pas pris en considération. Nous voulons bien que l'histoire russe, encore mal connue, ait alors laissé indifférents les historiens de premier plan. On se serait toutefois attendu à trouver un Russe plus attentif aux ouvrages sur la Russie. Il est à noter que, dans son *Talleyrand*, Tarlé

a fait preuve de la même discrétion à propos des vues de son « héros » sur la politique de la Russie.

Enfin, l'ouvrage aurait pu être complété par un *index nominum* et surtout par une table des matières plus détaillée.

Nous sommes heureux en tout cas de pouvoir rendre à M. Reizov l'hommage que méritent sa science, sa perspicacité critique, son honnêteté intellectuelle. Avec de tels maîtres, la jeunesse soviétique est en de bonnes mains.

Charles Corbet.

Dmitrij Čiževskij. **On Romanticism in Slavic Literatures.** 's-Gravenhage, Mouton and Co., 1957. Im-8°, 64 p.

Le titre peut prêter à confusion. L'auteur n'a nullement traité dans ce petit livre le thème du « romantisme dans les littératures slaves », n'y a nulle part tenté d'exposer en quoi le romantisme slave (à supposer que cette expression ait un autre sens que géographique) diffère du romantisme en général. D'autre part, il s'occupe presque exclusivement du romantisme russe, en étendant pas mal la portée du terme d'ailleurs, puisque Tiouttchev occupe une place importante dans son étude. Un essai de définition du romantisme eût donc été désirable.

En réalité, sous ce titre trop général, le lecteur trouvera trois essais. L'un, où M. Č. examine le thème de la cascade tel que l'ont traité les poètes russes : c'est une enfilade de citations accompagnées de brèves remarques. Un second pose et développe quelques problèmes de stylistique romantique : expressions, clichés, épithètes, néologismes, etc. Le troisième étudie le thème de la folie, de l'antirationalisme, des « préjugés » chez les mêmes écrivains. Chacune de ces questions fournit occasion au déploiement d'une érudition déconcertante. Mais, quand on a lu tout cela, on s'étonne de se trouver en possession de peu d'idées nouvelles.

Pour les idées d'ensemble, M. Č. nous renvoie à son *Outline of Comparative Slavic literatures*, qui est malheureusement introuvable. Il critique les travaux soviétiques sur le romantisme, avec raison nous semble-t-il, parce que, dans leur volonté passionnée de trouver du « réalisme » partout, les savants soviétiques ont fini par perdre de vue ce que le romantisme a de spécifique. En ce qui concerne le point de vue comparatif, il croit plus volontiers à des parallélismes qu'à des influences : c'est toujours plus prudent, quand on n'a pas la preuve du contraire.

Un livre savant, suggestif, ingénieux et brillant, mais qui ne tient guère les promesses de son titre.

Charles Corbet.

Wilhelm DILTHEY. **Die grosse Phantasiedichtung und andere Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte.** Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1954. In-8°, 334 p.

Ce volume reproduit des textes que Dilthey a publiés entre 1860 et 1877, sous le pseudonyme de Wilhelm Hoffner, dans *Westermanns Monatshefte*, ou la *Berliner Allgemeine Zeitung : Satan in der christlichen Poesie ; Die Technik des Dramas ; die Literatur der Niederlande ; Voltaire ; Vittorio Alfieri ; Bürger und sein Kreis : Balzac ; George Sand ; Charles Dickens und das Genie des erzählenden Dichters.* Il présente aussi deux textes inédits, composés près de cinquante ans après les autres : *Die grosse Phantasiedichtung* et *Shakespeare und seine Zeitgenossen.* L'ensemble constitue un livre important et instructif.

Le lecteur admire — une fois de plus — l'ampleur des connaissances et des vues de Dilthey, esprit ouvert, accueillant, plein de curiosité et animé par un rigoureux besoin de comprendre. En lisant les textes de ce recueil, on a le sentiment — comme lorsqu'on lit Ernst Robert Curtius et Max Rychner — de comprendre non seulement le livre, l'auteur, l'école, l'époque dont on nous parle, mais toute la culture européenne.

Dilthey étudie des sujets très divers, des écrivains allemands, hollandais, anglais, italiens, français. Ce livre n'a pourtant rien d'hétéroclite du fait qu'il est l'œuvre d'un esprit vigoureusement organisé et qu'on y retrouve, quel que soit le sujet, des idées directrices, une méthode, un point de vue. Dilthey est, on le sait, le critique qui a fortement réagi contre le positivisme mal compris des disciples de Wilhelm Scherer et qui a brillamment créé la *Geisteswissenschaft*, l'histoire littéraire « noologique », représentée plus tard par M. R. Ungerer et Gundolf.

Il a une forte formation philosophique. Il a médité en particulier Spinoza, Schopenhauer et les doctrines des psychologues et esthéticiens de son temps. Dans ses idées et ses méthodes, il s'inspire à la fois de Lessing et de Herder, et il s'oppose à Taine, qu'il range, assez curieusement, parmi les théoriciens du naturalisme, ce qui est surprenant, et injuste pour Taine. En lisant les fresques de Dilthey et en particulier les deux grands textes inédits, on pense irrésistiblement à la manière de Taine dans ses grands ouvrages, par exemple dans sa *Philosophie de l'art* et son *Histoire de la littérature anglaise.* Dilthey est beaucoup plus proche de Taine qu'il ne le pense. Comme lui, il veut rapprocher l'histoire littéraire des sciences naturelles et il a soin de préciser que dans ses recherches il inclut la physiologie (p. 255 à propos de Dickens).

On décèle chez lui une nette tendance universaliste. Le point de vue auquel il se place est celui du comparatiste : « Ein anderes mächtiges

Hilfsmittel aber liegt für uns in dem vergleichenden Studium der Kunstwerke aller Zeiten und Völker » (p. 255 ; cf. p. 1, 32, 218).

Il s'intéresse au théâtre, à tout le théâtre européen, à celui des Grecs, des Latins, des Espagnols, des Italiens, des Français, des Anglais et des Allemands. Il traite du drame antique (Eschyle, Euripide, Sophocle), du drame anglais (Marlowe, Shakespeare), de la tragédie classique française, pour laquelle il est très injuste (p. 227), du théâtre de Vittorio Alfieri, de la comédie (Plaute, Térence, Molière). Il aime les moralistes, Rabelais, Montaigne, La Bruyère. Les grands romanciers Balzac, George Sand, Zola, Dickens, retiennent longuement son attention.

En ce qui concerne le théâtre, ses préférences vont à Shakespeare. Dans *Die Technik des Dramas*, il a l'air de croire à l'utilité, à la fécondité des théories esthétiques. Il perd de vue que les théories sont la plupart du temps fort embarrassantes pour l'auteur dramatique et risquent de le stériliser — comme elles ont stérilisé un Otto Ludwig par exemple. En ce qui concerne l'objet de la tragédie, Dilthey en est resté pratiquement aux théories d'Aristote telles qu'elles ont été interprétées par Lessing. Sur la *Katharsis*, qu'il traduit à juste titre par *Befreiung des Gemüts*, au lieu de *Reinigung des Gemüts*, il repousse l'interprétation profonde et lucide — psychanalytique avant la lettre — de Bernays (p. 142), qui estime que la *katharsis* est une décharge psychique, une sorte de défoulement qui n'a rien à voir avec la moralité.

Dilthey fait de Schiller le créateur du drame historique *(Wallenstein !)*, ce qui est faux (Cf. Sengle : *Das deutsche Geschichtsdrama*, 1952), et il regrette que la technique des deux grands classiques allemands, Gœthe et Schiller, soit fondée sur celle des classiques français. De même, il apprécie assez peu la technique dramatique de Vittorio Alfieri, elle aussi trop classique, trop simple, trop uniforme à son goût. Avec Gustav Freytag, Dilthey a l'étrange prétention de vouloir réduire la structure de toute tragédie possible à un seul type. Sur ce point, ses longs développements, qui ne sont pas exempts de pédantisme, aboutissent à un résultat somme toute assez banal. Il fallait s'y attendre. Chose curieuse, il rejette le schéma traditionnel *Schuld und Sühne* (p. 153).

L'idéologue se reconnaît aussi dans les monographies que Dilthey consacre à Dickens et à Balzac. Toutes deux montrent comment s'est formé l'homme et comment est née l'œuvre. Pour Dilthey, Balzac — o, paradoxe ! — n'est pas un conteur, un romancier par nature. C'est un analyste et un constructeur. Dickens serait, au contraire, un fabulateur, une imagination spontanément narratrice et créatrice, une « epische Imagination ». Dilthey définit très bien cette imagination en disant (p. 298) : « Es ist ein Denken in Charakteren, Schicksalen und Begebenheiten anstatt in abstrakten Sätzen... » En écrivant l'étude sur le romancier anglais, Dilthey se proposait d'ailleurs un but très général : chercher à définir les caractéristiques du génie narratif.

Ce dessein nous vaut un long développement qui, aujourd'hui, paraît pédant et banal, sur l'association des idées et l'imagination créatrice. L'auteur y expose assez lourdement des choses que sait tout Français ayant passé par la classe de philosophie. (On sent ici à quel point cette classe manque à l'enseignement allemand.) Le génie narratif se distinguerait par trois caractères principaux : 1) il se propose d'animer et d'élargir l'esprit et la sensibilité de ses lecteurs ; 2) il tend à l'objectivité ; 3) il possède une sorte d'universalité ; le génie épique voit en effet mieux et il retient plus de choses que le commun, parce qu'il sent plus profondément.

Indéniablement, Dilthey est partial envers Balzac. Il n'a pas su le comprendre aussi profondément qu'Ernst Robert Curtius dans ses *Kritische Essays zur Europäischen Literatur* (p. 169, *Wiederbegegnung mit Balzac*). C'est tout juste s'il ne lui préfère pas le talent — selon lui robuste, sain, quasi viril — de George Sand.

On peut n'être pas d'accord avec certaines positions, certains jugements de Dilthey. Mais on admire sa vigueur intellectuelle et l'on comprend l'immense influence qu'il a exercée durant un demi-siècle. Il faut remercier l'éditeur de nous avoir offert ces textes dont l'intérêt reste très vif.

Albert Schneider.

Auguste Viatte. **Histoire littéraire de l'Amérique française.** *Des origines à 1950.* Québec, Presses Universitaires Laval. Paris, Presses Universitaires de France, 1954. In-8°, 548 p.

Par Amérique française, il convient d'entendre le Canada, la Louisiane, les Antilles (Haïti, petites Antilles). Un chapitre préliminaire, *Sous le régime français*, précise le milieu, le fond, les influences littéraires, les auteurs. Viennent ensuite les monographies particulières consacrées à chacun de ces pays.

En moins de deux siècles (1763-1950), les Canadiens Français sont passés de 60.000 à 4.000.000 d'habitants ; ils ont dû se développer longtemps en vase clos et, après les vicissitudes les plus diverses, ils habitent aujourd'hui un pays devenu une puissance internationale. Ils ont, depuis longtemps, renoué avec la France et, s'ils entretiennent avec les Etats-Unis, leurs voisins immédiats, de multiples relations d'affaires, ils continuent de regarder vers l'ancienne métropole comme vers la patrie de l'intelligence et du cœur.

M. Viatte, dont l'érudition n'est jamais en défaut et qui, au cours de longues années d'enseignement à l'Université Laval de Québec, a pu fouiller les bibliothèques et les archives, évoque, de la manière la plus complète et la plus heureuse, les tâtonnements et le développement, à travers mille obstacles, d'une littérature qui se donnait la double

tâche d'exprimer, dans une langue depuis longtemps majeure, la naissance d'une nation. Occupé à vivre et à survivre, le Canada réduit d'abord au minimum ses ambitions littéraires. L'histoire des idées, plus que celle des lettres, lui doit pourtant, au XVII^e siècle, une mystique, Marie de l'Incarnation, au XVIII^e un philosophe, ou plutôt un esprit fort, La Hontan ; mais l'occupation anglaise produit, à partir de 1763, une parfaite stérilité intellectuelle. En réalité, le clergé maintient, cultive et nourrit l'âme nationale en la préservant de la contagion révolutionnaire venue de France. De l'éphémère *Gazette de Montréal* (1778), il faudra sauter aux timides essais de l'historien Michel Bibaud.

En 1845, un historien rêve de découvrir une âme nationale à un peuple à qui ses conquérants reprochent d'être sans histoire et sans littérature, après s'être appliqué par tous les moyens à le couper de ses origines. Ce Michelet canadien, Xavier Garneau, a pour contemporain, un jumeau de Victor Hugo, Octave Crémazie, poète inspiré et ronflant, mais piètre libraire, qui donne droit de cité aux thèmes du libéralisme issus des Trois Glorieuses. Il prélude en compagnie de l'abbé Casgrain à l'*École de Québec*, laquelle s'impose surtout par des récits romanesques sobres et vrais. Mais une méfiance, peut-être poussée à l'extrême, de l'esprit de 1848 et de ses élucubrations philosophiques ou littéraires, maintient le Canada, de 1860 à 1890 environ, dans une sorte de stagnation. L'Église canadienne a quelques bonnes raisons de préférer la tradition classique aux agitations romantiques, et Louis Fréchette, le plus grand poète canadien, même si la critique d'aujourd'hui ajoute à son nom cet « hélas » dont André Gide gratifie celui du plus grand poète français [1], conquiert une éclatante renommée dans les voies d'un messianisme assagi.

L'École littéraire de Montréal qui se fonde en 1895, chante enfin la beauté formelle, paie un tribut, sans doute exagéré, au Parnasse, et découvre le symbolisme. Émile Nelligan est un authentique poète, le plus grand, sans doute, du Canada. Son œuvre, de justesse conquise sur la folie, — deux ans de littérature, quarante ans d'asile, — éclate de cris personnels où vibrent les cadences des maîtres préférés : Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. Après lui ne manqueront pas les disciples d'un Henri de Régnier ou d'une Anna de Noailles, tandis que la prose réaffirme sa prédilection pour le Terroir et, par les *Contes ruraux* d'Adjutor Rivard, ceux du Frère Marie-Victorin, lequel deviendra un botaniste de réputation internationale, et les romans de Damase Potvin, fraie les voies d'un succès prodigieux puis accablant à *Maria Chapdelaine*. Enfin l'histoire littéraire du Canada, avec Mgr Camille Roy et l'abbé Lionel Groulx fait son apparition, s'impose à l'estime des lettrés et inaugure la grande critique.

M. Viatte suit de façon pénétrante l'ajustement du Canada au monde

1. On connaît la boutade d'André Gide, à qui l'on demandait quel était le plus grand poète français : « Victor Hugo, hélas ! »

qui se transforme après deux guerres. Ai-je tort de conjecturer, un peu en marge de son propos, que la grande question à laquelle sont en train de répondre actuellement le théâtre, le roman et même la poésie de la Nouvelle-France, c'est de savoir si l'armature salvatrice de ses traditions ne recouvre pas une sclérose de l'esprit ?

Au Canada, comme en France, le théâtre est sorti de l'Église. L'un des membres les plus respectés de l'Académie canadienne, c'est le Père Gustave Lamarche qui appartient à un ordre d'origine lyonnaise, mais en fait inconnu en France, et voué à l'enseignement, la Congrégation des Clercs de Saint Viateur. Il a fait jouer une tragédie sacrée, *Jonathas*, un mystère, *Tobie*, mais surtout une pièce curieuse et hardie, *Celle qui voit*, qui met en scène la grande mystique Marie de l'Incarnation, la plus haute figure de l'évangélisation canadienne. Dans ce pays qui se plaint, non sans quelque exagération, de n'avoir pas de passé, Henri Ghéon, maintes fois mis à contribution et le Père Lamarche représentent le moyen âge et ce théâtre scolaire dont on a l'habitude de médire mais qui fut en France le berceau des chefs-d'œuvre. Chose curieuse, c'est un membre de ce clergé canadien, parfois accusé de négliger le spirituel pour le temporel, qui travaille le plus à l'émancipation de la scène. Sans doute, dès 1932, le gouverneur général du Canada avait institué le Festival national d'art dramatique qui contribua, par la concurrence des troupes de langue anglaise et des troupes de langue française, à l'unité nationale ; la guerre, et surtout l'occupation, provoquèrent un exode d'acteurs et d'auteurs ; en 1942, un Conservatoire d'art dramatique était créé ; depuis 1938, deux théâtres de vastes dimensions, le Mont-Royal et le Saint-Denis jouaient, le premier, des adaptations de Pirandello, le second, le vieux répertoire du théâtre bourgeois. D'une façon générale, et sur des scènes parfois improvisées, la dramaturgie grecque, Shakespeare, les classiques français, Molière restant plus favorisé que Corneille et que Racine, Marivaux, Musset et même Claudel sont mis à contribution. Mais si, à travers les œuvres consacrées, le théâtre canadien fait ses humanités, c'est au Père Legaut qu'il doit la révélation de la modernité. Installés sur la scène du Gesu, au-dessous de l'église des Jésuites, dans un lieu aussi clérical que possible, les Compagnons anonymes, auxquels leur fondateur avait insufflé l'esprit d'équipe que Jacques Copeau avait transmis à Charles Dullin et à Louis Jouvet, joueront, de 1947 à 1952, avec quelques chefs-d'œuvre du répertoire traditionnel, les pièces les plus âpres du théâtre contemporain, remportant une sorte de triomphe avec *Huis-Clos*. La représentation de la *Lucrèce* de Jean Giraudoux fut fatale à la troupe qui aspirait à sortir de l'anonymat. L'autorité diocésaine s'émut et le Père Legaut, avec de nouveaux acteurs baptisés Jongleurs de Notre-Dame, se rabattit sur Claudel. Mais l'élan était donné. Aujourd'hui Montréal regorge de troupes. De nombreuses salles s'ouvrent, quelquefois pour la durée d'une saison ; depuis 1956, un Conseil des Arts préside aux destinées du théâtre, et depuis mai 1957,

une Comédie canadienne est créée, subventionnée par les pouvoirs publics, mais avec laquelle de nombreuses compagnies indépendantes refusent de fusionner. Drames antiques, de facture littéraire extrêmement soignée [1], pièces allégoriques [2], trop visiblement placées sous le signe d'Albert Camus, comédies abracadabrantes qui exagèrent les jongleries verbales chères à Jean Giraudoux [3], drames populaires et réalistes aux sujets éternels [4] ou renouvelés par l'exploitation des conflits contemporains [5], un tel répertoire atteste le renouveau du théâtre canadien contemporain. M. Auguste Viatte qui s'arrête, il est vrai à 1950, eût pu lui faire la part plus belle.

Autant, et plus encore que le théâtre, le roman canadien d'aujourd'hui révèle des inquiétudes fécondes, prémisses d'un art authentique. La société de 1870, date à laquelle apparaissent les premiers romans dignes de ce nom, s'était trouvée complètement désaxée, privée d'assises économiques et sociales, mise en état d'infériorité par la conquête, à peine capable de s'inventer des fins et des moyens. Qu'on veuille bien remarquer qu'au Canada, le roman n'a réussi à naître, en tant qu'art autonome, qu'aux environs de 1925. Cette course contre le temps, cette bousculade des expériences a sa rançon ; le roman canadien-français, malgré quelques titres considérables [6], ne compte pas encore d'œuvres finies, exemplaires dans leur ordre, d'expériences poussées à bout. Les influences américaines n'ont que peu de prise sur lui ; son art demeure tributaire d'une conscience, qu'il doit achever de prendre, d'une société dont la transformation a été très rapide et qui vient seulement, au delà des désirs élémentaires de survivance, de voir s'ouvrir devant elle sa carrière de nation autonome.

Simultanément, la poésie contemporaine s'affranchit. Simone Routier fraie les voies au vers libre. Les maîtres du faubourg exercent avec Jehan Rictus une influence à retardement ; Paul Claudel trouve en François Hertel un disciple orageux, et si les poncifs surréalistes ne touchent guère les Canadiens, le meilleur des trouvailles de l'école passe dans les beaux poèmes d'Anne Hébert et d'Alain Grandbois, tandis que Robert Choquette et Saint-Denys Garneau héritent de Mallarmé la maîtrise du sortilège verbal.

L'effort de M. Viatte ne se borne pas au Canada. Il faudrait pouvoir le suivre dans le dramatique panorama d'une longue agonie des lettres

1. *Brutus*, de Paul Toupin.
2. *L'Œil du peuple*, d'André Langevin.
3. *Les Insolites*, *Les grands départs* de Jacques Languirand.
4. *Tit-Coq* de Gratien Gélinat.
5. *Un simple soldat*, de Marcel Dubé. Toutes ces pièces ont été créées de 1945 à 1958.
6. Inspiration terrienne, traditionalisme rural dans les romans de Félix-Antoine Savard (*Menaud, maître draveur*, 1937) plus poétique chez Germaine Guèvremond *(le Survivant, Marie Didace)*, plus âpre chez Claude-Henri Grignon qui a crée un Grandet canadien, Séraphin Poudrier (*Un homme et son péché*). Les grandes villes inspirent Roger Lemelin (*Les Plouffe*) et Gabrielle Roy *(Bonheur d'occasion)*. De beaux conflits de conscience inspirent aussi André Giroux *(le Gouffre a toujours soif)* et Clément Lochwell *(les Élus que vous êtes)* etc.

françaises en Louisiane, qui ne représentent plus qu'un souvenir de temps à autre ravivé par des études et des conférences rédigées en anglais, et dans leur quasi-héroïque maintenance aux petites Antilles et surtout à Haïti. Historiens, poètes et romanciers, tous pénétrés et à juste titre des grandeurs de la lutte menée pour l'indépendance nationale, convaincus du génie universel de la langue française qu'ils veulent, comme l'élite intellectuelle canadienne, sauvegarder dans sa pureté, ils ne pouvaient que former des doctrinaires de l'anticolonialisme et des hérauts aux revendications des hommes de couleur.

Ce bel ouvrage, réalisé au prix de mille recherches, résultat d'incessants voyages, et d'enquêtes que la pénurie ou l'éloignement des sources rendaient fort malaisées, déborde les limites d'un inventaire et d'un panorama. A travers les éclipses de la confiance et de l'amour à l'égard de la France, dans toutes les nuances d'une fidélité méritoire, parfois héroïque, M. Auguste Viatte a su discerner chez ces nations en plein développement et surtout au Canada, le souci d'une conscience plus vive de leur personnalité et le désir de s'accorder à la marche générale du monde. Son livre atteste, pour la Province de Québec en particulier, que la culture française peut accélérer et épanouir cette synthèse de l'attachement et du détachement qui fait de l'amour et de l'exercice de la liberté, la forme la plus haute de la gratitude [1].

Jacques VIER.

1. Des notes substantielles, un Index copieux, une présentation irréprochable (je n'ai relevé que quelques distractions dans les dates, 1945 pour 1845, par exemple) font, est-il besoin de le dire ? de cet ouvrage destiné à un large public cultivé, un excellent instrument de travail pour les chercheurs.

CHRONIQUE

Les Entretiens d'Angers, qui ont eu lieu du 19 au 22 juin 1959, avaient pour thème commun le théâtre tragique. M. F. Robert et Mlle Duchemin ont parlé de la tragédie grecque ; M. Goldmann, de Racine ; Mme Gourfinkel, des éléments d'une tragédie moderne dans le roman de Dostoievski. — Voici les communications qui avaient trait à la littérature comparée : M. Aubrun, *Iñes de Castro en Espagne et en France (la Reine morte)*. — M. Ungaretti, *Mes traductions de Racine*. — Quatre exposés sur la tragédie du salut au Moyen Age et à la Renaissance : M. Jacquot a traité des *Corpus Christi plays*, d'*Everyman*, et du *Faust* de Marlowe ; M. Flecniakoska, de la comedia et de l'auto sacramental au temps de Lope de Vega ; M. Lebègue, du problème du salut dans les mystères et les tragédies protestantes ; M. Gravier, du théâtre des Jésuites allemands et de la tragédie du salut et de la conversion. Certains caractères communs ont été mis en lumière : le rôle actif de Satan dans l'auto et dans la tragédie protestante de Bèze et de Des Masures, le débat des quatre Filles de Dieu dans les mystères français et dans la moralité anglaise du château de Persévérance. M. Flecniakoska a montré le développement de l'auto, ses rapports avec la Comedia et son inspiration moliniste. M. Gravier s'est attaché particulièrement à la tragédie *Xenodocus*, dont le sujet est tiré de la vie de S. Bruno.

Le IIIe Congrès de la Société française de Littérature comparée s'est tenu du 1er au 3 juin à Dijon, faisant suite à ceux de Bordeaux (1956) et de Lille (1957), dont les *Actes* eux-mêmes ont vu le jour à échéance normale (Paris, Didier, 1957 et 1958), ce dont il faut savoir gré aux organisateurs respectifs, Robert Escarpit et Jacques Voisine. Accueilli cette fois par une autre capitale provinciale, le Congrès y bénéficia du même souci d'organisation précise et prévoyante. La municipalité de la ville lui manifesta sa sympathie de plus d'une manière. Et l'Université y prit un intérêt évident, dont la bienveillance du Recteur, M. Marcel Bouchard, et celle du Doyen de la Faculté des Lettres, M. Lapalus, portèrent témoignage. Ajoutons que le Président du Congrès, M. Marcel Bataillon, était un enfant de Dijon, un ancien élève du Lycée Carnot et un ancien étudiant de l'Université qui

accueillait le Congrès. — Celui-ci fut essentiellement redevable aux soins dévoués de son organisateur René Ternois, professeur à la Faculté des Lettres et, lui aussi, d'origine bourguignonne. A ses tâches complexes, Claude Pichois, Secrétaire général de la Société, et Jacques Voisine, prêtèrent efficacement leur concours.

Les démarches préliminaires portèrent déjà leur fruit grâce à l'intérêt qu'elles surent éveiller — ou réveiller — pour le Congrès et, par là même, pour notre discipline en général : on en put juger par les termes bien sympathiques des réponses — fussent-elles négatives — que firent les cent quarante invités, spécialistes ou « sympathisants », principalement européens. On a remarqué l'importance de la participation helvétique, — explicable par le double voisinage, historique et géographique, dont nous verrons que l'on a pu apprécier sur place certaines conséquences intellectuelles d'antan ; participation qui eût été plus importante encore si l'Université de Genève n'avait eu à célébrer au même moment le quatrième Centenaire de sa fondation.

Le Congrès s'attaqua d'abord à un thème d'intérêt local, du moins par un de ses termes : *Les écrivains et les artistes de Bourgogne au XVIII^e siècle et leurs relations étrangères.* C'est à M. Bouchard que revint la charge d'ouvrir la séance. Il le fit par un cordial discours de bienvenue, suivi d'un exposé sur *La vie littéraire à Dijon au XVIII^e siècle*, où il traça les grandes lignes d'une synthèse intellectuelle dont la compétence n'étonna guère ceux des auditeurs qui avaient lu sa thèse *De l'Humanisme à l'Encyclopédie.* — M. Chevrier, professeur à la Faculté de Droit, vint ensuite envisager avec précision le même thème sur le plan juridique : *Les juristes dijonnais au XVIII^e siècle* et *leur connaissance des idées étrangères.* On assista, du coup, à un curieux mouvement d'idées, situé au croisement des coutumes locales et de la pensée philosophique du siècle, en France et à l'étranger. La vie littéraire et la vie sociale ne laissèrent pas de trouver aussi leur compte dans cette reconstitution de leur ambiance juridique. — S'en tenant au cosmopolitisme du seul Président de Brosses, M^me^ Chaubard (Dijon) rappela utilement que, dans la riche bibliothèque de ce grand lettré, figuraient nombre d'auteurs étrangers, de Dante à Shakespeare, à Milton, à Gessner ; des Grammaires — italiennes, anglaises ; de nombreux récits de voyage ; des traités d'Histoire universelle et d'Histoire des religions orientales, etc.

En retournant les données du thème, Jacques Voisine se proposa de grouper et de situer une série d'impressions que des écrivains anglais — d'Addison à Young, à Thompson, à Sterne, à Wordsworth, de Shaftesbury à Burke, à Berkeley, dont il fallut parfois dépister l'itinéraire imprécis — ont notées sur Dijon et la Bourgogne en tant qu'objets ou, le plus souvent, simples étapes ou relais de leur voyage ; impressions parfois contradictoires, — suivant qu'il s'agit de la cuisine, du vin, des paysages, de la vie sociale, etc. — mais d'autant plus révélatrices. — Enfin, reprenant le thème dans sa teneur initiale,

M. Quarré, Conservateur du Musée de Dijon, étudia *Les artistes bourguignons en Italie au XVIII*e *siècle*. Il y mit autant de mesure que de goût. Accompagné d'un choix de projections, son exposé n'en fut que plus instructif.

La Suisse dans la littérature française fournit au Congrès un second objet d'études, des plus féconds. A preuve, le thème de *Guillaume Tell*, dont François Jost (Fribourg) montra la présence persévérante chez les grands — Voltaire, Rousseau, — comme chez les mineurs — Lemierre, Sedaine, Mercier, Florian — jusqu'en plein romantisme, Lamartine, Hugo. Le tout, sans oublier l'étrange fortune que le « type » connut sous la Révolution, — exalté par Robespierre, par Saint-Just, par les journaux, comme un authentique « jacobin » et « patriarche des sans-culottes »... — En spécialiste éprouvé, M. Charly Guyot (Neuchâtel) reconstitua l'image de la Suisse telle que l'*Encyclopédie* la dépeint, dans une série d'articles (1751-1766), à coups d'erreurs plaisantes ou pittoresques de tout ordre, — géographiques, historiques, sociales, politiques ; à coups de poncifs aussi : sur les traces de Voltaire et de Rousseau, on y assiste au triomphe d'une Suisse éminemment libre, égalitaire, pacifique, douée d'une pensée originale et audacieuse. — La fortune et l'influence de Haller — ses paysages alpestres, son lyrisme en général, sa philosophie même, — importent beaucoup à l'évolution de la littérature française du temps, depuis Voltaire et Fréron, par Saint-Lambert et Delille, jusqu'à Mme de Staël. Elles trouvèrent en M. H. Perrochon (Lausanne) un interprète aussi savant qu'avisé. — Mme la Comtesse de Pange nous convia, ou peu s'en fallut, aux « Vendredis » parisiens de Mme Necker, où nous rencontrâmes plusieurs Suisses influents et bien connus, — Paul Moultou, Henri Meister, H.-B. de Saussure (l' « inventeur » du Mont-Blanc !), Ch.-V. de Bonstetten, Jean de Muller... — *La mode du voyage en Suisse* obligea M. Pierre Moreau (dont la communication fut présentée par Claude Pichois, l'auteur ayant été empêché de se rendre à Dijon) à faire un grand tour d'horizon pour interroger nombre de voyageurs français, — des émigrés ou réfugiés comme Chênedollé, Chateaubriand, ou bien Lamartine pendant les Cent jours ; puis, d'illustres romantiques, de Balzac à Heredia, — ravis ou déçus, prompts à juger les choses et les hommes qui se révélaient à leur curiosité, aussi vivante et féconde que l'enquête nuancée qui la fit valoir. — Dans le même ordre d'idées, mais remontant à une génération antérieure, Mlle F. Weill (bibliothécaire à Dijon), pour rendre compte des *Amitiés franco-genevoises pendant les années 1725-1755*, interrogea les correspondances de l'époque et fit état des relations établies entre certains Suisses séjournant en France — un Abauzit, un Tronchin, un Jacob Vernet — et certains de leurs hôtes de marque, — Montesquieu, l'abbé Pluche, Voltaire, Buffon, De Brosses...

Le troisième thème portait sur *Les Académies provinciales et leurs relations étrangères au XVIII*e *siècle*. Très à propos, il fut envisagé

dans toute son étendue par Henri Roddier (Lyon), qui plaida *Pour une Histoire des Académies* et en fournit déjà des éléments nécessaires aux recherches à venir, et d'abord à la définition même du terme. Fort opportune aussi fut son évocation des principales Académies européennes, — sans oublier la Celtique ! — avec leurs préoccupations variées et leurs indiscutables bienfaits. — A leur tour, MM. Jean Cousin (Besançon) et L. Trénard (Lille) consacrèrent de véritables monographies, l'un à l'Académie de Besançon (fondée en 1752), l'autre à celle de Lyon (1758) ; monographies révélatrices d'une activité scientifique aussi variée que soutenue, d'une connaissance, parfois remarquable, des œuvres étrangères, ainsi que d'un certain rayonnement européen. Les débats que ces Académies instituèrent jadis sur des sujets à grande portée, leur font honneur, — ceux de Lyon, par exemple, sur Leibniz, Newton, Locke, Métastase, Burlamaqui, Rousseau, Beccaria, Winckelmann...

L'Assemblée générale de la Société vint clore les travaux. M. Bataillon, qui la présidait, commença par rendre hommage aux comparatistes récemment disparus — G. Charlier, Merian-Genast, F. Roe, J. Hankiss. Il exposa ensuite, dans ses grandes lignes, le projet de programme du prochain Congrès (Utrecht, 1961) de l'Association internationale de Littérature comparée (AILC), — le thème, passablement délicat des « petites » Littératures dans leurs relations avec les grandes, la question de termes ambigus tels que *baroque*, *préromantisme*, etc. Là-dessus, Robert Escarpit fit valoir tout l'intérêt qu'il convient d'attacher à la terminologie de nos disciplines et à ses définitions rigoureuses. On s'avisa même de proposer que l'on considérât de près le sens et l'efficacité de la notion de *courant* dans ce qu'elle comporte de sous-jacent aux différentes périodes littéraires.

Des manifestations contingentes varièrent agréablement le programme. Les congressistes furent sensibles à l'accueil que M. le chanoine Kir, député-maire, leur fit au Palais Ducal ; et non moins aux réceptions que MM. Bouchard et Lapalus leur offrirent à la Faculté des Lettres et à la Cité universitaire. — D'autre part, une visite de la ville eut lieu sous la conduite de M. Gras, bibliothécaire. — Enfin, par une heureuse coïncidence, M. Quarré venait d'organiser une riche Exposition de *Dijon capitale provinciale au XVIII^e siècle*, — plans de la ville, estampes, souvenirs historiques nombreux et variés... — où il prit à charge de guider les congressistes, avec la compétence que l'on devine.

Enfin, les congressistes se souviendront longtemps des attraits de l'excursion qui leur fit admirer le château de Bussy-Rabutin, l'abbaye de Fontenay, Montbard et la « présence » de Buffon, les sites de Semur-en-Auxois et plus d'un charmant paysage spécifiquement bourguignon.

B. M.

BIBLIOGRAPHIE[1]

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Cette Bibliographie est rédigée par M^lle E. Le Hénaff avec, pour ce fascicule, la collaboration de M. D. Devoto.

Bibliographies.

*379. Harrisse (H.). *Bibliotheca Americana Vetustissima.* A Description of Works relating to America published between the years 1492 and 1551. [Ed. facs, préparée par C. Sanz López]. Madrid, V. Suárez, 1958, 2 vol.

380. Martin (H. J.). Ce qu'on lisait à Paris au XVI^e siècle, [à propos de R. Doucet, *Les Bibliothèques parisiennes au XVI^e siècle.* Paris, Picard, 1956, et de A. H. Schutz. *Vernacular Books in Parisian Private Librairies of the sixteenth Century.* Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1955], *BHR*, janv. 1959.

1. Abréviations.

AION	Annali dell'Instituto Universitario Orientale. Naples.
BHi	Bulletin Hispanique. Bordeaux.
BHR	Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Genève.
BRAE	Boletín de la Real Academia Española. Madrid.
CL	Comparative Literature. Univ. of Oregon.
Cm	Convivium. Turin.
CuA	Cuadernos Americanos. Mexico.
CuH	Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid.
EG	Etudes Germaniques. Paris.
FR	French Review. Brooklyn Coll. New York.
FS	French Studies. Oxford.
HAHR	Hispanic American Historical Review. Durham, N. C.
HispB	Hispania. Baltimore.
HR	Hispanic Review. Philadelphie.
LR	Lettres Romanes. Louvain.
MLN	Modern Language Notes. Baltimore.
MLR	Modern Language Review. Cambridge Univ. Press.
PQ	Philological Quarterly. Univ. of Iowa.
RBph	Revue Belge de philologie et d'histoire. Bruxelles.
Rev. Lit.	Revista de Literatura. Madrid.
RHLF	Revue d'Histoire littéraire de la France. Paris.
RHM	Revista Hispánica Moderna. New York.
RIB	Revista Interamericana de Bibliografia. Washington.
RNC	Revista Nacional de Cultura. Caracas.
RP	Romance Philology. Berkeley. Calif.
RR	Romanic Review. Columbia Univ. New York.
SF	Studi Francesi. Turin.

Les livres sont distingués des articles de Revues par un astérisque.

381. Valle (R. H.). Bibliografía de Don Juan. *Boletín de la Biblioteca Nacional* [Mexico, D. F.], juil.-sept. 1958.

*382. Vargas Ugarte (R.). *Impresos peruanos (1809-1825)*. Lima, 1957, 329 p. [Biblioteca peruana, vol. XII].

*383. Medina (J. T.). *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*. Pról. de G. Feliú Cruz ; complemento bibliográfico de J. Zamudio Z. Santiago de Chile, Fondo histórico y bibliográfico José Toribio Medina, 1958, 2 vol., 546 et 542 pp.

384. Marinell (A. V.). La imprenta en las colonias angloamericanas, *Biblioteconomía* [Barcelone], janv.-déc. 1957.

385. Pérez Vila (M.). Bibliotecas coloniales en Venezuela. *Bolívar*, nov. 1957, fév. 1958.

*386. Kraft (W. C.). *Codices Vindobonenses Hispanici*. A Catalog of the Spanish Portuguese and Catalan Manuscripts in the Austrian Nacional Library in Vienna. Corvallis (Oregon). Oregon State College, 1957. [Bibliographic Series, 4].

C. r. E. J. Burrus, S. J. ; *HAHR*, août 1958.

Théorie.

387. Escarpit (R.). Histoire de l'Histoire de la Littérature. [In] *Histoire des Littératures*, 3, Bibl. de la Pléïade, Paris, 1959.

388. Ayala (F.). El nuevo arte de hacer novelas estudiado en un tema cervantino. *La Torre* [Río Piedras, Puerto-Rico], janv.-mars 1958.

389. Browne (J. R.). Recognition and the *galeotes* Episode. *HispB*, mars 1959.

*390. Holland (N. N.). *The First Modern Comedy. The significance of Etherege, Wycherley, and Congreve*. Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1959. In-8°, 274 p.

391. Cattaui (G.). Esthétiques et poétiques contemporaines [à propos d'œuvres récentes de Malraux, Maritain, Fumet et A. et J. Brincourt]. *Critique* [Paris], fév. 1959, pp. 141-159.

392. Garnier (P.). L'art poétique de Gottfried Benn. [à propos de : *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, 1951 ; *Ausdruckswelt. Essays und Aphorismen*, Ibid., 1954 et *Gesammelte Gedichten*, Ibid. s. d.], *Critique* [Paris], fév. 1959, pp. 108-121.

393. Cabral de Melo (J.). Teoría de la composición. La inspiración y el trabajo en Arte. *CuH*, mars 1958.

*394. Cruickshank (J.). *Albert Camus and the literature of Revolt*. Londres, Oxford Univ. Press, 1959. In-8°, 249 p.

Stylistique.

395. Miles (J.). The Heroic Style of the *Song of Roland*. *RP*, mai 1958.

396. Creore (A. E.). The Scientific and Technical Vocabulary of Du Bartas. *BHR*, janv. 1959.

397. Garcin (P.). Diderot et la philosophie du style. *Critique* [Paris], mars 1959, pp. 193-213.

398. Gautier (J.-M.). L'expression des couleurs dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*. *Le Français moderne* [Paris], juil. 1959.

*399. Riffaterre (M.). *Le style des « Pléiades » de Gobineau ; essai d'application d'une méthode stylistique.* New York, Columbia Univ. Press, 1957, 239 p.

C. r. A. Eustis. *RP*, fév. 1958.

400. Laín (M.). Aspectos estilísticos y semánticos del vocabulario poético de Unamuno. *Cuad de la cátedra Miguel de Unamuno.* IX, 1959.

*401. Milliex (R.). Le Grec moderne langue « barbare ». Extrait des *Mélanges Triandaphyllidis.* Athènes, 1959. In-8°, 31 p.

Genres littéraires.

*402. Guerrieri Crocetti (C.). *Il Cid e i cantari di Spagna.* Florence, Sansoni, 1957, xcvi-524 p.

*403. Speirs (J.). *Medieval English Poetry.* The non-chaucerian Tradition. Londres, Faber and Faber, 1957, 406 p.

*404. Müller (G.). *Die deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Barock.* Darmstadt, H. Gentner, 1957, 264 p.

*405. Wardropper (B. W.). *Historia de la Poesia Lirica a lo Divino en la cristiandad occidental.* Madrid, Rev. de Occidente, 1958. In-12, 344 p.

*406. *La poésie de la Réforme et de la Contre-Réforme.* Cahiers de l'Ass. Internationale des Études françaises, n° 10, mai 1958.

*407. Muschg (W.). *Tragische Literaturgeschichte.* Berne, Francke, 1957, 639 p.

*408. Peacock (B.). *The Art of Drama.* Londres, Routledge et Kagan, 1959. In-8°, 263 p.

409. Lewicka (H.). Note sur un schéma de farce au xv^e^ et au xvi^e^ siècles. *BHR*, sept. 1958.

*410. Ribner (I.). *The English History Play in the Age of Shakespeare.* Princeton, Princeton Univ. Press, 1957, 354 p.

411. Loftis (J.). Spanish Drama in neoclassical England. *CL*, 1959, n° 1, pp. 29-32.

412. Barclay (T. B.). The Importance of the Dance in the Spanish Comedia before the eighteenth Century. *Bull. of the Comediantes.* [Univ. of Wiscousin] automne 1958.

413. Myers (R. L.). Fréron et le drame bourgeois. *FR*, oct. 1957.

*414. *Le théâtre moderne. Hommes et tendances.* Études réunies et présentées par J. Jacquot. [Entretiens d'Arras, 20-24 juin 1957]. Paris, C.N.R.S., 1958. In-8°, 372 p.

415. Knowles (D.). c. r. de : J. Robichez. *Le symbolisme au Théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre.* Cf. 1514 (1958) *FS*, janv. 1959, pp. 78-80.

*416. Laffranque (M.). *Federico García Lorca. Expérience et conception de la condition du dramaturge.* [In] *Le théâtre moderne.* Cf. 414.

*417. Lelièvre (R.). *Le théâtre dramatique italien en France (1855-1940).* Paris, Colin, 1959. Gr. in-8°, viii-650 p.

*418. Leyen (Fr. von der). *Das Märchen.* Ein Versuch. 4, Auflage. Heildelberg. Quelle et Meyer, 1958, 186 p.

*419. Praag (J. A. van). *Problemen om de spaanse schelmenroman.* Voordrachten en Redevoeringen Centrale Opleidingscursussen te Utrecht, n° 7, 1958.

420. Pérès (H.). Le roman historique dans la littérature arabe. *Annales*

de l'Inst. d'Etudes orientales [Alger, Fac. des Lettres de l'Univ. d'Alger], XV, 1957.

*421. Del Monte (A.). *Itinerario del romanzo picaresco spagnuolo*. Florence, Sansoni, 1957, 123 p.

C. r. M. Boni. *Cm*, nov.-déc. 1957. — C. r. M. Bataillon, *RBph*, 36, 1958, fasc. 3.

422. Lichtblau (M. I.). Formation of the gaucho novel in Argentina. *HispB*, sept. 1958.

423. Bécarud (J.). Le roman espagnol. *Critique* [Paris], août-sept. 1958.

*424. Waidson (H. W.). *The Modern German Novel. A Mid-Twentieth Century Novel Survey*. Londres, Oxford Univ. Press, 1959. In-8°, VII-130 p.

425. Senabre Sempere (R.). La narrativa spagnuola attuale. *Il Verri* [Milan], oct. 1958.

426. Bousoño (C.). Novela española en la postguerra. *RNC*, sept.-oct. 1957.

*427. Martínez (J. L.). (Ed.). *El ensayo mexicano moderno*. México, Fondo de Cultura Económica 1958, 2 vol.

428. Raleigh (J. H.). The New Criticism as an Historical Phenomenon. *CL*, 1959, n° 1, pp. 21-28.

Thèmes et Types.

429. Correa (G.). El doble aspecto de la honra en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. *HR*, juil. 1958.

430. Secret (F.). Les Jésuites et le Kabalisme chrétien à la Renaissance. *BHR*, sept. 1958.

431. Correa (G.). El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII. *HR*, avril 1958.

432. Mins (C.). Über die ersten volkssprachlichen Alexanderdichtungen. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, LXXXVIII, 1, 1957.

*433. Álvarez (G.). *El amor en la novela picaresca española*, Haia, Publ. del Inst. de Estudios hispánicos, portugueses e iberoamericanos de la Univ. Estetal de Utrecht]. Gravenhage, G. B. Van Goor Zonen, 1958.

434. Marani (A. N.). El sentimiento de la naturaleza en San Francisco y Jacopone da Todi. *Rev. de Educación* [La Plata], fév. 1958.

*435. Pabst (W.). *Venus als Heilige und Furie in Boccaccios Fiammetta-Dichtung*. Genève, Droz — Scherpe, 1958, 41 p.

436. Ayllón (C.). Death in *La Celestina*. *HispB*, mai 1958.

437. Marasso (A.). Trogloditas y Lestrigones. *Rev. de Educación* [La Plata], mars 1958.

438. Weiger (J. G.). Matrimony in the theatre of Guillen de Castro. *Bull. of the Comediantes* [Univ. of Wisconsin] automne 1958.

439. Ricard (R.). « Despenador » et « Abafador » ou la fortune d'un thème macabre de Ventura García Calderón a Miguel Torga. *Bull. des Etudes portugaises et de l'Inst. français au Portugal* [Lisbonne], XX, 1957.

440. Godin (H.). C. r. de : P. Jourda. *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, T. II ; *Du Romantisme à 1936*. Cf. 347 (1957). *FS*, janv. 1959, pp. 67-69.

441. Horno Liria (J.). Personajes y temas aragoneses en la obra de Menéndez y Pelayo. *Bol. de la Bibliot. Menéndez Pelayo* [Santander], XXXIII, 1-2, 1957.

442. Cantera y Oribe (J.). Las tradiciones españolas en Menéndez y Pelayo. *Ibid.*

443. Sehüerr (F.). El « quijotismo » en el pensamiento de Menéndez Pelayo y de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, VIII, 1958.

444. García Blanco (M.). Galicia y Unamuno. *Papeles de Son Armadans* [Palma de Majorque], nov. 1957.

445. Carrera (G. L.). Aspectos del tema de la selva en Rómulo Gallegos y Horacio Quiroga. *RNC*, mars-avril 1958.

*446. Díez del Corral (L.). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea.* Madrid, Gredos, 1957, 248 p.

447. Gugliemi (G.). Mito e « Logos » in Pavese. *Cm*, janv.-fév. 1958.

448. Ruiz Peña (J.). La idea de Dios en la poesía de Dámaso Alonso. *Insula* [Madrid], XIII, nos 138-139 [Homenaje a Dámaso Alonso] mai-juin 1958.

*449. Baumgart (H.). *Der Engel in der modernen Spanischen Literatur.* Genève, Droz, 1958.

450. Roudaut (J.). Le temps et l'espace sacré dans la poésie d'Apollinaire. *Critique* [Paris], août-sept. 1958.

451. Babilas (N.). Das Frankreichbild in Paul Claudels *Personnalité de la France.* [Forschungen zur Romanischen Philologie, Heft 4]. Munster, Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung. 1958. In-8°, pièces lim. — 112 p.

452. Woodbridge Jr. (B. M.). C. r. de : R. S. Sayers. *The Negro in Brazilian Literature.* Cf. 259 (1955). *HR*, oct. 1958.

453. Alsina Clota (J.). Helena de Troya. Historia de un mito. *Helmántica* [Salamanque], sept.-déc. 1957.

454. Simone (F.). C. r. de : Ö. Lindberger. *The Transformations of Amphitryon.* Cf. 272. *SF*, janv.-avril 1958.

455. Van Eerde (J.). The Histority of the Vallet-rôle in French Comedy during the Reign of Louis XIV, *RR*, oct. 1957.

*456. Tissier (A.). *M. de Crac, gentilhomme gascon. Etude de la formation littéraire et des transformations d'un « type littéraire ».* Paris, Didier, 1959, 256 p. [Etudes de littérature étrangère et comparée].

457. Danziger (M. K.). Heroic Villains in Eighteenth Century Criticism. *CL.* 1959, nº 1, pp. 25-26.

Relations générales.

*458. Michelet (J.). *Journal.* Tome I (1828-1848). Texte établi par P. Viallaneix. Paris, N.R.F., 1959.

459. García Blanco (M.). Benedetto Croce y Miguel de Unamuno [Historia de una amistad]. *AION*, I, 1, 1959.

*460. *De la correspondencia de Miguel de Unamuno.* I. Cartas de Antonio Machado. II. Correspondencia entre Warner Fite y Unamuno. Textos preparados y comentados por Manuel Garcia Blanco. Hispanic Institute in the United states. New York, 1957.

461. Bang (C. K.). C. r. de : G. Brandes. *Correspondance.* Cf. 49 (1953). *MLN*, fév. 1959, pp. 189-192.

*462. Romain Rolland et Lugné Poe. *Correspondance.* Ed. J. Robichez Paris, L'Arche, 1957, 239 p.

C. r. J. Cruickshank. *MLR*, janv. 1959, pp. 121-122.

Intermédiaires.

463. Aretz (I.). El folklore en los libros de viaje. *RNC*, sept.-oct. 1958, pp. 107-115.

464. Nuñez (E.). Un desconocido traductor americano de Petrarca [C. Althaus (1835-1881)]. *CuA*, 1957, V : 248-256.

465. Keller (D. S.). A Curious Latin Version of *Lazarillo de Tormes*. *PQ*, janv. 1958.

*466. Sternleuw (F. C.). *1755. Breve testemunho dum sueco.* Texte suédois et trad. port. de J. J. Pereira da Silva Duarte. Introd. de N. Hedberg. Lisbonne, « Casa portuguesa », 1958.

467. Rodriguez-Grahit. — Le curieux voyage en Espagne du Docteur Peyron (1777-1778). *Les Langues néolatines* [Paris], janv. 1959, pp. 69-71.

*468. Lerski (J. J.). *A Polish Chapter in Jacksonian America. The United States and the Polish Exiles of 1831.* Madison : Univ. of (Wisconsin Press, 1958, 242 p.

C. r. J. W. Wieczerzak. *The Polish Review* [New York], automne 1958, pp. 114-116.

469. Hennig (J.). A Note on Goethe's Relations with Charles Sterling. *MLR*, janv. 1959, pp. 76-79.

470. Snow (W.). C. r. de : A. Hilen. Ed. *The Diary of Clara Crowninshield. An European Tour with Longfellow 1835-1836.* Cf. 76, *MLN*, mai 1958, pp. 367-368.

471. Abeledo (A. A.). En Torno a los viajes de Sarmiento a los Estados Unidos. *Rev. de Educación.* [La Plata], mars 1857.

Courants, Mouvements, Époques.

472. Buck (A.). Aus der Vorgeschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Mittelalter und Renaissance. *BHR*, sept. 1958.

473. Sasser (E. S.). C. r. de : *Les Fêtes de la Renaissance.* Cf. 298 (1957). *RR*, avril 1959, pp. 141-142.

474. Riber (I.). Erasmo en el « Indice Paulino », con Lulio, Sabunde y Savonarola, *BRAE*, mai-août 1958.

475. Obaid (A. H.). Galdós y Cervantes. *HispB*, sept. 1958.

476. Comptes rendus de : I. Buffum. *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou.* Cf. 308. R. A. Sayce. *FS*, avril 1957 ; H. Hatzfeld, *MLN*, déc. 1957 ; C. Rizza, *SF*, sept.-déc. 1958.

477. Raimondi (E.). Aspetti del grottesco barocco : dal Tesauro al Frugoni, *Cm*, mai-juin 1958.

478. Ferrara (F.). Fra classicismo e romantismo : la genesi della poetica di Edward Young. *Ibid.*

479. Pérez Vila (M.). Datos para la historia de la cultura en Venezuela. Polémicas sobre representaciones dramáticas : 1775-1829. *RNC*, mars-avril 1958.

480. Taylor (R. E.). C. r. de : J. N. Pappar. *Berthier's Journal de Trévoux and the Philosophes*, cf. 1280 (1958). *MLN*, mai 1959, pp. 405-406.

481. Shackleton (R.). C. r. de : A. R. Desautels. *Les Mémoires de Trévoux et le mouvement des idées au XVIII^e siècle, 1701-1734*. Cf. 1080 (1958), *FS*, janv. 1959, pp. 65-67.

482. Glauser (A.). C. r. de : M. Regard. *L'adversaire des Romantiques : Gustave Planche*. Cf. 345 (1957). *RR*, fév. 1958, pp. 49-52.

483. Silva Castro (R.). Las generaciones de la literatura chilena. *RIB*, juin 1958.

*484. *Panorama das Literaturas das Américas (de 1900 à actualidade)*. Angola, ed. de Municipio de Nova Lisboa, 1958.

Vol. I : Bolivie, Brésil, Canada français et anglais, Colombie.

Vol. II : Cuba, Equateur, San Salvador, Etats-Unis, Haïti, Honduras, Porto-Rico, Uruguay.

485. Macrae (D.). El carácter norteamericano en la literatura. *La Torre* [Rio Piedras, Puerto Rico], avril-juin 1958.

486. Arnaud (N.). Les métamorphoses historiques de Dada [à propos de publications récentes]. *Critique* [Paris], juil. 1958.

487. Praz (M.). Maniérisme et anti-maniérisme. *Critique* [Paris], oct. 1958.

Ambiances.

La vie, les idées, les arts.

488. Aquarone (A.). Gusto e costume nell'anglomania settecentesca. *Cm*, janv.-fév. et mars-avril 1958.

*489. Canivet (D.). *L'illustration de la poésie et du roman français au XVII^e siècle*. Paris, P.U.F., 1957, 188 p., 53 ill.

490. Edwards (P. D.). Watteau and the Poets. *MLN*, avril 1959, pp. 295-297.

491. Helman (E. F.). The Younger Moratín and Goya ; on *duendes* and *brujas*. *HR*, janv. 1959, pp. 103-122.

*492. Pommier (J.). *Autour du drame de Venise. G. Sand et A. de Musset au lendemain de « Lorenzaccio »*, Paris, Nizet, 1958.

493. Conde Gargollo (E.). Nuestros médicos románticos del siglo XIX. *Insula* [Madrid], juil. 1958.

*494. Mariutti de Sánchez Rivero (A.). *Quattro spagnoli a Venezia*. [L. Fernández de Moratín, P. A. de Alarcón, A. Sánchez Rivero, M. Fortuny]. Venise, Ongania, 1957.

495. Benamou (M.). Wallace Stevens : Some Relations between Poetry and Painting. *CL*, 1959, n° 1, pp. 47-60.

496. D'Eaubonne (F.). L'écrivain et sa vie quotidienne [à propos du *Journal* de V. Woolf, trad. par G. Beaumont. Monaco, éd. du Rocher, 1958, 590 p.], *Critique* [Paris], janv. 1959, pp. 32-38.

Influences antiques.

497. Torre Revello (J.). Sixteenth-Century Reading in the Indies : Aesop's Fables. *The Americas* [Washington], 1957, n° 2, pp. 175-182.

498. Hanke (L.). Aristóteles y los indios americanos. *Rev. de la Univ. de Buenos Aires*, avril-juin 1958.

499. Male (R. R.), and Notopoulos (J. A.). Shelley's Copy of Diogene Laertius. *MLR*, janv. 1959, pp. 10-21.

500. Aulotte (R.). Sur quelques traductions d'une ode de Sappho au XVI^e siècle [*Ode à l'aimée*]. *Bull. de l'Ass. Guillaume Budé* [Paris], déc. 1958, pp. 107-122.

501. Stevens (L. C.). Rabelais and Aristophanes. *Studies in Philology* [Chapel Hill, N.C.], janv. 1958.

502. Saffrey (H. D.). Notes platoniciennes de Marsile Ficin dans un manuscrit de Proclus. *BHR*, janv. 1959.

503. Rosa (L.). Su alcuni aspetti della critica ovidiana in Italia. *Ibid.*

504. Silver (I.). Ronsard et les divinités célestes d'Homère. *Bull. de l'Ass. Guillaume Budé* [Paris], déc. 1958, pp. 93-106.

505. Morrison (M.). Three Versions of an Elegy of Catullus : an undetected Source of Desportes. *FS*, janv. 1959, pp. 1-10.

506. Stackelberg (I. von). Rousseau, d'Alembert et Diderot, traducteurs de Tacite. *SF*, sept.-déc. 1958.

507. Rochefort (G.). C. r. de : J. Brody. *Boileau and Longinus*. Cf. 335. *Bull. de l'Ass. Guillaume Budé* [Paris], mars 1959.

Influences italiennes.

508. Wallace (J. M.). C. r. de : H. G. Wright. *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*. Cf. 927 (1958). *MLN*, juin 1959, pp. 536-538.

509. Rossi (G. C.). Il Petrarca e l'umanesimo italiano nell' opera di Frei Heitor Pinto. *AION*, I, 1, 1959.

510. M. M. E. Una traducción desconocida de Fernández de Oviedo. *Estudios americanos*. [Séville], 1957, nos 67-68, pp. 299-300.

511. Holland (N. N.). *Measure for Measure*. The Duke and the Prince. *CL*, 1959, no 1, pp. 16-20.

512. Fucilla (J. G.). Imitazioni e traduzioni spagnuole di poesie italiane alla fine del Seicento. *AION*, I, 1, 1959.

513. Shergold (N. D.). Ganassa and the « Commedia dell'arte » in sixteenth Century Spain. *MLR*, juil. 1956.

514. Falconieri (J. V.). Historia de la « Commedia dell'arte » en España. *Rev. Lit.*, juil.-déc. 1957.

Influences espagnoles et hispano-américaines.

515. Lida de Malkiel (M. R.). De Centurio al Mariscal de Turena : fortuna de una frase de *La Celestina*. *HR*, avril 1959, pp. 150-166.

*516. Ramírez Morales (D. N.). « *Don Quijote de la Mancha* » *en el cine universal*. Ciudad Real, Inst. de Est. Manchegos, 1958, 20 p.

*517. Vermeylen (A.). *Sainte Thérèse en France au XVII^e siècle*. 1600-1660. [Univ. de Louvain. Recueil de Travaux d'Histoire et de Philologie, 4^e série, fasc. 15]. Louvain, Publications Universitaires, 1958. Gr. in-8°, XI, 298 p.

518. Moser (G. M.). C. r. de : J. Ares Montes. *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. Cf. 1116 (1958), *HR*, oct. 1958.

519. Loftis (J.). Spanish Drama in Neoclassical England, cf. 411.

520. Parker (A. A.). C. r. de : C. R. Linsalata. *Smollett's Hoax : Don Quixote in English*. Cf. 382 (1957). *MLR*, janv. 1959, pp. 97-98.

*521. Van Praag-Chantraine (J.). *Espagne, terre d'élection du pirandellisme*. Bruxelles, 1957.

C. r. M. Chevalier. *BHi*, juil.-sept. 1958.

522. Van Praag (J. A.). Historia del hispanismo en los Países Bajos. *Memorias de la Academia Mexicana*, XVI, 1958.

523. Strzalkowa (M.). Les débuts des études hispaniques en Pologne. *Les langues néolatines* [Paris], avril 1959, pp. 59-60 [résumé d'un article paru en polonais dans *Kwartalnik Neofilogiczny* [Varsovie], 1958, n° 4].

Influences portugaises et brésiliennes.

524. Englekirk (J. E.). En torno a Unamuno y Portugal. *HispB*, mars 1959.

Influences françaises.

525. Northon Smith (J.). C. r. de : C. Muscatine. *Chaucer and the French Tradition*. Cf. 818. *FS*, janv. 1959, pp. 57-59.

526. Nurse (P. H.). Le *Cymbalum mundi* en Angleterre. *BHR*., janv. 1958.

527. Blayney (M. S. et G. H.). Alain Chartier and « The Complaynt of Scotlande » (1549). *The Review of English Studies*, fév. 1958.

528. [Id.]. « The Faerie Queene » and an English Version of Chartier's « Traité de l'Espérance » *Studies in Philology* [Chapel Hill], avril 1958.

529. Himelick (R.). Montaigne and Daniel's « To Sir Thomas Egerton ». *PQ*, oct. 1957.

*530. Mortier (R.). *Un pamphlet jésuite « rabelaisant », le « Hochepot ou Salmigondi des folz »* (1596). Étude historique et linguistique suivie d'une édit. du texte. Bruxelles, Palais des Académies, 1959, 132 p.

531. Chaix-Ruy (J.). Cervantes, Flaubert, Pirandello. *Humanitas* [Brescia], août et sept. 1958.

532. Demorest (J. J.). C. r. de : P. Jansen. De Blaise Pascal à Henry Hammond. Les *Provinciales* en Angleterre. *RR*, fév. 1958, pp. 66-67.

533. Guthke (K. S.). A Note on Herder and Rousseau. *MLQ*, 1958, n° 4.

534. Baker (C.). C. r. de : J. Voisine. *J. J. Rousseau en Angleterre à l'époque romantique*. Cf. 204 (1957) *MLN*, mai 1959, p. 452.

535. Neiman (F.). Matthew Arnold's Review of the *Lettres et opuscules inédits* by Joseph de Maistre. *MLN*, juin 1959, pp. 402-404.

536. Ricard (R.). Galdós devant Flaubert et Alphonse Daudet. *LR*, 1959.

537. Comptes rendus de : O. Ragusa. *Mallarmé in Italy*. Cf. 166 ; J. A. Scott. *RR*, avril 1959, pp. 150-152 ; R. G. Cohn. *MLN*, avril 1959, pp. 375-377.

538. Pryme (E. E.). Zola's Plays in England, 1870-1900. *FS*, janv. 1959, pp. 28-38.

539. Bernamon (M.). Jules Laforgue and Wallace Stevens. *RR*, avril 1959, pp. 107-117.

Influences anglaises.

540. Coley (W. B.). Gide and Fielding. *CL*, 1959, nº 1, pp. 1-5.

541. *M. B. El Sepulturero* de José Barros Pazos y la *Elegia* de Th. Gray. *Lenguas vivas* [Buenos Aires], oct. 1958, p. 3.

542. Alciatore (J. C.). Stendhal, Lady Morgan et *De l'Amour*. *MLN*, avril 1959, pp. 326-327.

Influences nord-américaines.

*543. Hubbard (S.). *Nietzsche und Emerson*. Bâle, Verlag für Recht und Gesellschaft, 1958, 195 p.

C. r. O. Marbach. *Bull. de l'Ass. Guillaume Budé* [Paris], oct. 1958.

*544. Hewett-Thayer (H. W.). *American literature as viewed in Germany* 1818-1861. Univ. of. N. C. Studies in Comparative Litt. nº 22. Chapel Hill Univ. of N. C. Press, 1958, 83 p.

Influences germaniques.

545. Taylor (A.). German folksongs in Spain. *HR*, janv. 1959, pp. 49-55.

546. Ayrault (R.). C. r. de : K. S. Guthke. *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang. M. G. Lewis Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen*. Cf. 374. *EG*, janv.-mars 1959, pp. 67-68.

547. Schrickx (W.). Coleridge and Friedrich Heinrich Jacobi. *RBph*, 1958, nº 3.

*548. Pfeiler (W. K.). *German Literature in Exile. The Concern of the Poets*. Lincoln : Univ. of Nebraska Press, 1957, VII + 142 p.

C. r. T. J. Casey. *MLR*, janv. 1959, pp. 133-135.

549. García Blanco (M.). La cultura alemana en la obra de Miguel de Unamuno. *Romanistiches Jahrbuch* [Hambourg], VIII, 1957.

550. Roos (J.). Romain Rolland et Goethe (d'après quelques documents inédits). *Bull. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg*, avril 1957.

Influences belges.

551. Stimson (F. S.). « Lo invisible ». Azorin's Debt to Maeterlinck. *HR*, 1958, nº 1.

Influences slaves.

552. Wasiolek (E.). Dostoevsky and *Sanctuary*. *MLN*, fév. 1959, pp. 114-117.

553. Kubo (T.). Sakutaro Hagiwara and Dostoievski. *Hikaku Bungaku*, Journal of Comparative Literature, 1958, vol. I. [Comparative Literature Society of Japon].

554. Alexeev (N.). Tourgenev et le rapprochement des cultures française et russe. *Nouvelles de Moscou*, 3-9-1958.

555. Lunari (G.). Il teatro d'Arte di Moscou a Londra. *Il dramma* [Turin], nº 262, 1958.

Influences orientales.

556. Brunelli (G. A.). Jean de Sponde « Enoch et Elie » e il « Sonnet XI ». *SF*, sept.-déc. 1958.

557. François (C. R.). Analogies et sources bibliques du « Tombeau d'Edgar Poe » de Mallarmé. *RHLF*, janv. 1958.

*558. El Nouty (H.). *Le Proche Orient dans la Littérature française de Nerval à Barrès*. Paris, Nizet, 1958, 339 p.

Le gérant : Marcel Didier.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — (D. 7243)

ÉDITIONS DU
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

I. — PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

Le bulletin signalétique.

Le Centre de Documentation du C.N.R.S. publie un **Bulletin signalétique** dans lequel sont signalés par de courts extraits classés par matières tous les travaux scientifiques, techniques et philosophiques, publiés dans le monde entier.

3e Partie (trimestrielle).

Philosophie	France	2.700 fr.
	Étranger	3.200 fr.
Sociologie	France	1.100 fr.
	Étranger	1.320 fr.

Abonnement au Centre de Documentation du C.N.R.S. 16, rue Pierre-Curie, Paris-Ve. — C.C.P. : Paris 9131-62. — Tél. : DANton 87-20.

Bulletin d'information de l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes.

Directeur : Jeanne Vielliard.

Paraît une fois par an et est vendu au numéro :

N° 1 : 300 fr. — N° 2 : 400 fr. — N° 3 : 460 fr.

II. — OUVRAGES

M. Cohen et A. Meillet : *Les langues du Monde* (2e édition).... 6.400 fr.

Cet ouvrage est mis en vente au Service des Publications du C.N.R.S. et à la librairie ancienne H. Champion. Les Libraires sont priés d'adresser leurs commandes à la Librairie Champion.

Horn-Monval : *Bibliographie de la Traduction française du Théâtre étranger depuis les 500 dernières années* (en préparation).

Psichari-Renan : *La prière sur l'Acropole et ses mystères*.... 900 fr.

Collection : « Le Chœur des Muses » (*Directeur :* J. Jacquot).

1. — *Musique et Poésie au XVIe siècle*..... 1.600 fr.
2. — *La Musique instrumentale de la Renaissance* (relié pleine toile crème) ..... 1.800 fr.
3. — *La Renaissance dans les provinces du Nord* (relié)..... 1.100 fr.
4. — *Les Fêtes de la Renaissance* (relié)..... 3.000 fr.

Edipo Tiranno, traduit de Sophocle par Orsato Giustiniani, avec une étude et des documents sur sa représentation au Théâtre Olimpico de Vicence en 1585 (en préparation)

Collection d'Esthétique.

1. — *Mélanges G. Jamati* (relié pleine toile)..... 1.300 fr.
2. — *Visages et perspectives de l'Art moderne* (peinture, musique, poésie). — Recueil des communications faites aux entretiens d'Arras (20-22 juin 1955)..... 1.200 fr.
3. — *La Mise en Scène des Œuvres du Passé* (Entretiens d'Arras 1956) ..... 1.900 fr.

Publications de l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes.

Mlle Pellegrin : *La Bibliothèque des Visconti-Sforza* (relié pleine toile crème)..... 2.400 fr.

Richard : *Inventaire des manuscrits grecs du British Museum*.. 900 fr.

Vajda : *Répertoire des catalogues et inventaires de manuscrits arabes*..... 450 fr.

Vajda : *Index général des manuscrits arabes musulmans de la Bibliothèque Nationale de Paris*..... 2.400 fr.

Vajda : *Les certificats de lecture et de transmission dans les manuscrits arabes de la Bibliothèque Nationale de Paris* (en préparation).

Les Cahiers de Paul Valéry.

Ces cahiers se présenteront sous la forme de 32 volumes d'environ 1000 pages chacun, contenant la reproduction photographique du manuscrit et environ 80 aquarelles de l'auteur.

Une souscription limitée à 1.000 exemplaires numérotés est ouverte au prix de 140.000 fr. (volumes reliés) ou 154.000 fr. (volumes sous étuis).

III. — COLLOQUES INTERNATIONAUX

II. — *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe s.* 1.500 fr.
(Le colloque de *Léonard de Vinci* est en vente aux Presses Universitaires de France).

III. — *Les romans du Graal aux XIIe et XIIIe siècles*..... 1.000 fr.

IV. — *Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVIe s.* 660 fr.

VIII. — *Études Mycéniennes* (relié pleine toile)..... 2.000 fr.

Renseignements et vente au Service des Publications du Centre National de la Recherche Scientifique, 13, Quai Anatole-France, Paris-VIIe. — C.C.P. : Paris 9061-11. — Tél. : INValides 45-95.

LE *RÉVIZOR* DE GOGOL

devant la critique journalistique parisienne

Dans le mystère général qui enveloppe l'activité créatrice des grands artistes, le génie de Gogol apparaît comme l'une des énigmes les plus difficiles à percer : la perspicacité des psychologues, des psychiatres, des esthètes et des critiques les plus exercés hésite et même recule devant elle. Nous n'avons naturellement pas l'intention et, moins encore qu'ailleurs dans le cadre d'un rapide article, de nous attaquer à ce problème jusque dans le détail. Nous nous bornerons ici à relever une incidence piquante de l'extraordinaire complexité du talent de Gogol en analysant les réactions de la critique journalistique parisienne en présence du *Révizor* : et, pour souligner les raisons du désarroi trop visible des chroniqueurs dramatiques, nous n'ajouterons en terminant que les considérations qui nous paraîtront strictement indispensables.

La rencontre de la vision gogolienne du monde et des chroniqueurs mal préparés à la comprendre, constitue un test tout spécialement intéressant de l'art de Gogol, précisément parce que les chroniqueurs des quotidiens et des hebdomadaires qui rendent compte de pièces de théâtre de toutes sortes sont le plus souvent des connaisseurs chevronnés de l'art dramatique, mais ne sont pas (exceptions à part) des connaisseurs de Gogol. Ils appliquent donc au *Révizor* leurs critères habituels et les recettes qui d'ordinaire sont suffisantes pour motiver leurs arrêts. Or, il s'avère avec une aveuglante évidence que ces recettes et ces critères échouent complètement devant la comédie de Gogol ; d'où la gêne considérable et générale qui se sent dans les comptes rendus.

Nous avertissons le lecteur dès le début que nous ne tiendrons pas compte des représentations qui ont été données du *Révizor*

en russe à Paris, car elles ne pouvaient permettre à la critique de s'exercer normalement.

Le 15 avril 1854, le Théâtre de la Porte Saint-Martin monta la première représentation du *Révizor* qui se soit déroulée en France. La pièce était présentée au public sous un titre d'invention (le traducteur ayant reculé devant le terme *révizor*) : *Les Russes peints par eux-mêmes*, cinq actes, par Nicolas Gogol. Elle avait été « traduite du russe par E. Moreau », selon un compte rendu de presse. Nous n'avons pas vu cette traduction et ne pouvons par conséquent exprimer aucune opinion sur sa valeur ; en tout cas, elle passa aussitôt pour mauvaise. L'heure n'était guère favorable à une tentative de compréhension franco-russe. La malveillance du titre ne suffit pas à faire passer cet essai.

Cependant, à cette date, Gogol n'était pas tout à fait un inconnu en France. En 1845, Viardot avait publié les *Nouvelles russes* de Nicolas Gogol *(Tarass Boulba, Les Mémoires d'un fou, Un ménage d'autrefois, La calèche* et *Le roi des gnomes)*, et Sainte-Beuve, à cette occasion, avait donné un compte rendu à la *Revue des Deux Mondes*. Sainte-Beuve, qui avait eu la bonne fortune de rencontrer Gogol « sur un bateau à vapeur, dans une traversée de Rome à Marseille », l'estimait « un homme d'un vrai talent, observateur sagace et inexorable de la nature humaine ».

Les spectateurs de la Porte Saint-Martin en jugèrent autrement. Ce qui se passa est si étrange que nous rapporterons à la lettre le récit qu'en fit Jules Janin aux lecteurs du *Journal des Débats* du 1er mai 1854 :

> L'autre jour, au Théâtre de la Porte Saint-Martin, on jouait une comédie entièrement russe, écrite par un Russe nommé Nicolas Gogol, qui a eu chez nous le grand malheur d'être traduit par des gens qui valaient moins que lui. Ce Nicolas Gogol, dans une comédie intitulée *L'inspecteur en tournée*, a couvert de honte et d'immondices divers employés du gouvernement de son pays ; il les a accusés de mensonge, de rapine et de vol, avec des détails qui flétriraient l'administration des Patagons et des Chinois. Bref... il faut vraiment que S. M. l'empereur de toutes les Russies ait en grand mépris les gens qu'il emploie pour autoriser la représentation publique de cette déshonorante et humiliante comédie ! On a donc essayé de cette comédie à la Porte Saint-Martin, et le traducteur de Nicolas Gogol comptait fort que le public s'amuserait à ces injures si loin de nous... Le public, quand il a vu de quoi il s'agissait, a pris sa canne et son chapeau, et, sans demander son reste, et sans un coup de sifflet, et sans témoigner ni haine ni mépris, ni blâme ni admiration, ni rien, il est allé se promener sur le boulevard, laissant une salle parfaitement vide, et des comédiens décontenancés ! J'ai vu bien des comédies, c'est la première fois que j'assiste à un pareil accident !

L'Europe artiste commentait brièvement l'échec, écrivant :

[Cette pièce] n'a pas été reçue par le public. On a écrit quelque part que M. Fournier, qui n'est pas seulement un directeur de spectacle, mais, en même temps, un homme de lettres, avait peut-être voulu se passer la fantaisie de faire connaître aux spectateurs parisiens la valeur de la littérature moscovite. Sans doute, l'original a de l'importance, puisqu'il a réussi dans son temps au théâtre de Saint-Pétersbourg, mais la traduction textuelle offerte à un auditoire français ne pouvait que recevoir le froid accueil qui lui a été fait et qui l'a obligée à céder la place après deux tentatives de représentations infructueuses. (Ch. Désolme).

Telle fut la première rencontre de Gogol avec le grand public de Paris et la critique parisienne ; les journalistes, on vient de le voir, évitent de se compromettre... et mettent en cause la traduction, et même l'éloignement de préoccupations étrangères au spectateur français. Les réactions qui se manifestèrent à l'occasion des reprises ultérieures vont nous montrer que ces deux explications n'avaient qu'un caractère superficiel.

En effet, en dépit des plus brillantes mises en scène et des efforts déployés par des traducteurs et des acteurs de talent, en dépit également d'interprétations scéniques diverses, *Le Révizor* n'a jamais réussi à prendre pied solidement sur la scène française.

On attendit jusqu'en 1898, soit quarante-quatre ans, pour tenter de revenir sur une expérience malheureuse. Ce fut cette fois Lugné-Poë qui eut le courage de vouloir relever la pièce sur son théâtre de l'Œuvre, dans la traduction de Mérimée. Les circonstances générales étaient bien meilleures cette fois : on était au lendemain de l'alliance franco-russe. Et la gloire de Gogol était alors bien mieux assise en France ; le public, comme les chroniqueurs dramatiques, savaient à l'avance qu'ils avaient affaire à un art supérieur et admiré. Mais en quoi consistaient les ressorts de cet art ? C'est là que commençait l'embarras.

La critique se divisa en deux partis sur le problème central que *Le Révizor* (pour ne pas dire toute l'œuvre de Gogol) pose à ses commentateurs. Gogol s'attache-t-il essentiellement à représenter la réalité ? est-il, par conséquent, un réaliste ? Ou bien, au contraire, obéissant à une tentation de déformation subjective de la réalité sous l'influence soit de son tempérament, soit de ses idées, soit des deux à la fois, fait-il passer les besoins du comique avant ceux de la loyauté de la peinture ? sa pièce, dès lors, n'a-n'a-t-elle plus avec la réalité que des rapports plus ou moins lâches ? est-elle une fantaisie, une bouffonnerie, une farce ? Il y avait là de quoi embarrasser tous les chroniqueurs non prévenus. Le schématisme de l'intrigue et de l'action fut aussi de nature à faire réfléchir.

Les uns — peu nombreux il est vrai — se portèrent fort imprudemment garants de la vérité littérale de la peinture. Celui qui se compromit le plus nettement dans ce sens fut peut-être E. D. dans *Le Courrier des spectacles* du 8 janvier 1898, qui releva en même temps avec justesse l'anomalie du métier dramatique gogolien :

Le Théâtre de l'Œuvre, à qui je fais souvent la guerre, à cause de ses partis pris et des exagérations d'enthousiasme à froid de son public, nous a, hier, donné une représentation curieuse et une intéressante soirée. Ce n'est pas que *Le Révizor* soit une œuvre parfaite au point de vue de sa facture dramatique : loin de là, il y aurait même fort à dire... mais c'est un véritable chef-d'œuvre d'ironie satirique, c'est une étude de mœurs étonnante dans son acuité, fouillée, dans ses détails, d'une main experte, où la vérité éclate à chaque phrase, même pour nous, peu familiarisés avec les mœurs spéciales que nous offre le spectacle.

Cette science du détail, c'est la qualité maîtresse de l'œuvre qui étincelle d'exactitude, même en confinant à la farce, y entrant parfois jusqu'au cou, s'y complaisant à satiété ; c'est peut-être aussi son défaut au point de vue technique, et c'est ce qui fait qu'une œuvre de ce genre, fût-elle vraiment exquise, comme celle-ci, ne peut jamais être que spectacle d'exception.

Nous autres, public français, nous ne savons nous accommoder à l'aise d'une situation unique alimentant cinq actes, par conséquent se répétant fatalement jusqu'à l'ennui, les détails fussent-ils comiques, car ce comique est toujours le même, et se complique d'effets similaires, il amène forcément l'uniformité, qui est la lassitude de l'esprit. C'est là le défaut — le seul peut-être — mais il est capital... L'idée du *Révizor* aurait pu fournir deux actes bien pleins, au lieu de cinq actes délayés dans la comédie de Gogol... Souvent le comique tourne à la farce par répétition de l'effet.

En vérité, on sent que l'auteur traite un peu en peccadille cette chose monstrueuse qu'est la prévarication... On dirait qu'il a plus la préoccupation d'amuser son public que de flageller un abus.

Que de choses fines dans ce compte rendu ! que de choses vraies ! Mais son auteur entrevoit au lieu d'aller au fond des choses ; il hésite, et il a le tort de croire (sans doute à cause de ses lectures antérieures) à la vérité littérale de la peinture, tout en sentant d'instinct que Gogol songe peut-être plus à faire rire qu'à rester vrai ou même à moraliser.

Un second chroniqueur — qui ne signait pas — affirmait lui aussi l'authenticité des tableaux présentés par la plume de Gogol :

Le Théâtre de l'Œuvre, bien inspiré, a mis en scène, dans sa dernière représentation, une comédie de Nicolas Gogol, *Le Révizor*, qui est réputée comme un des chefs-d'œuvre authentiques de la littérature dramatique russe, d'aucuns disent même de la littérature dramatique contemporaine.

Il est certain que la pièce de Gogol constitue une œuvre très vivante, très satirique, une étude de mœurs très fouillée, pleine de vérité ; à la lire, on s'émerveille de voir l'auteur exposer son sujet avec un luxe de détails véritablement étonnant, tirant des effets drôles, saisissants et variés d'une même situation comique, mais, à la scène, cette situation se prolongeant durant

cinq actes, arrive l'uniformité qui finit par lasser la bonne humeur la plus déterminée.

... Ce tableau de mœurs locales est assurément pittoresque, il est animé de gaieté, d'humour, de verve, de raillerie, d'ironie, de drôlerie, de tout ce qu'on voudra ; mais nous qui sommes habitués au vaudeville français autrement preste, alerte et compliqué, nous nous trouvons mal disposés à supporter cinq longs actes d'une situation toujours la même. (*Les Feux de la rampe*, 22 janvier 1898).

Comme on le voit, les plus bienveillants pour l'authenticité réaliste de la peinture ne peuvent cacher leur déception devant les défauts de la construction dramatique. C'était là, naturellement, le point de vue de critiques épris avant tout de théâtre bien fait. Mais d'autres se méfiaient davantage de la vérité des tableaux de mœurs du *Révizor* et sentaient parfaitement que la pièce était en même temps tout autre chose qu'une peinture du milieu de l'administration provinciale. Tel Henry Fauquier dans ce compte rendu du 8 janvier :

Le Révizor, c'est du Scribe ingénu, presque du Colin d'Harleville, du Labiche adouci, ou, plus exactement, du Goldoni bien réussi. Aussi ce fut, au premier moment, une stupeur, comme celle que causerait une trahison invraisemblable et imprévue. Puis, il me paraît qu'on fit contre parti pris bon cœur. On rit. Car, malgré des longueurs et des bavardages, *Le Révizor* est un amusant vaudeville à quiproquo, avec une jolie étude de mœurs... Cette pièce amusante est jouée avec soin par MM. Veyre, Lugné-Poë, etc., le premier rappelant un peu trop, par son aspect caricatural, Ubu-Roi, de fâcheuse mémoire, et le second un peu sérieux encore pour un personnage qui veut de la folle fantaisie.

Le programme de la représentation — rédigé sans doute par Lugné-Poë — avait fortement souligné le caractère caricatural de l'œuvre :

L'unique souci de Gogol... est de rendre, jusqu'à la minutie, la vérité de son observation... Mais sa raillerie est le plus souvent amère et outrée... S'il campe des personnages, le dessin prend des airs de charge et le portrait paraît s'achever en caricature... Parfois, par la continuité de l'outrance, ce défilé de fantoches effarés et grotesques rappelle les poupées de Guignol !

D'autres portent nettement l'accent sur le côté « vaudeville », sans pour autant se déclarer satisfaits de la technique dramatique de l'auteur. Voici le jugement de Catulle Mendès :

La comédie *Le Révizor* n'est pas du tout dénuée d'intérêt ni, çà et là, de quelque drôlerie... Mais... ce « chef-d'œuvre » n'est plus à Paris qu'un vaudeville à quiproquo. Ce qui est surtout fâcheux, c'est qu'il n'est pas toujours amusant... Comédie observatrice, mais caricaturale, drôle, mais stricte et plate...

... et celui d'André Frénil, dans *La Coulisse* du 15 janvier :

Habitué aux sentiments compliqués et aux phrases mystérieuses des héros ibséniens, le public se sent dérouté par cette peinture un peu grossière

des mœurs administratives. Telle Fanny Jaessinger, la Cléo de Mérode du *Mercure de France*, sourit avec une indulgence un peu hautaine et songe qu'en assistant à cette farce, elle compromet la grave pureté de ses bandeaux ; une peintresse américaine, aux cheveux de rouille, déclare avec mépris que ce n'est là qu'un plat vaudeville ;et un petit jeune homme aux yeux inquiétants, à la démarche singulière, déclare que jamais il ne s'est tellement amusé.

Pour d'autres enfin, la peinture réaliste disparaît complètement, et *Le Révizor* est uniquement un vaudeville, une farce. Ces critiques ne mâchent pas leurs mots et expriment leur point de vue en termes très nets. Citons d'abord Francisque Sarcey dans *Le Temps* du 10 janvier :

Le Révizor est pour nous une pièce classique, et il n'y a personne parmi ceux qui s'occupent peu ou prou de littérature qui ne le connaisse. Elle avait été, je crois, représentée aux soirées internationales que ce pauvre Bertrand nous offrait tantôt à la Gaîté. Mais je ne l'y avais pas vu.

Je sais bon gré à Lugné-Poë de nous l'avoir mise sous les yeux. Je ne me doutais pas du plaisir que j'y trouverais. Les deux premiers actes qui sont d'exposition paraissent un peu longs ; nos vaudevillistes sont plus adroits et plus prestes à nouer les fils d'une intrigue, et celle-là est si peu compliquée !...

Le dernier acte surtout est d'un comique extraordinaire. Ce *Révizor* n'est qu'un vaudeville à la Scribe ; mais je ne crois pas que Scribe ait jamais inventé de situation plus drôle que la lecture de la lettre, qui passe de main en main et où chacun trouve son paquet [1].

Peut-être les acteurs de Lugné-Poë ont-ils joué trop en charge cette aimable et spirituelle comédie... M. Lugné-Poë, dans le rôle du faux révizor, est le seul qui se soit gardé de la fantaisie outrée ; il est assez plaisant.

Ce qui m'amuse le plus dans tout cela, c'est de voir l'Œuvre revenir au vaudeville, et, qui plus est, au vaudeville exotique. Les ibséniens en prendront le deuil.

Raoul Narsy, dans *La Vie théâtrale* du 25 janvier :

Satire amusante, de moyens à la vérité un peu gros, et qui est russe sans doute plus par le thème que par l'esprit. Les interprètes ont d'ailleurs accentué le rôle bouffon de cette pièce... ils l'ont peut-être un peu trop tirée vers la charge. M. Vayre, dans le gouverneur, nous a donné un personnage rappelant plus que de raison Ubu-Roi, de truculente mémoire, ou, si vous préférez, ce général Dourakine qui a tant amusé notre enfance ; Lugné-Poë en Khlestakof nous est apparu en comique et il a su être assez amusant... L'Œuvre a bien fait de nous montrer une pièce étrangère où l'influence française est d'une évidence très instructive. Il en est souvent ainsi dans les produits soi-disant exotiques ; ils nous reviennent seulement.

Mais c'est Émile Faguet qui, dans *Le Journal des Débats*, insistait le plus nettement, le plus vigoureusement même, sur le caractère caricatural des tableaux brossés par Gogol :

L'Œuvre a donné hier *Le Révizor* de Gogol, avec un médiocre succès. Du *Révizor* vous connaissez le mot, devenu proverbial, d'un chef d'administration à un employé subalterne : « Tu voles trop. Tu voles trop pour ton

1. L'inventeur du procédé est Molière dans *Le Misanthrope*.

grade. » Eh bien, mon Dieu, vous connaissez *Le Révizor*, et il n'y a que cela du *Révizor* qui vaille la peine d'être retenu.

C'est du reste une bonne comédie farce, une charge énorme, d'une veine burlesque assez drue et rude, qui rappelle le Molière de second cru, ou, bien plutôt, les prédécesseurs immédiats de Molière, et, par exemple, Cyrano de Bergerac, actuellement à la mode. L'auteur avait évidemment étudié, peut-être point étudié, mais goûté très fort notre littérature comique du XVII[e] siècle... Quelques mots assez plaisants, non point toujours ni très vraisemblables ni très bien amenés, dans le reste de la pièce.

Bien entendu, j'allais pour voir ce que donnerait *Le Révizor* à la scène. Je voulais le savoir. Je n'en sais rien de plus aujourd'hui, tant la pièce a été jouée à rebours. C'est une pochade moliéresque ; et elle est jouée avec une extrême lenteur !... J'ai idée que, jouée avec entrain, et même, il le faudrait, avec emportement, elle serait d'un très grand effet sur le public moyen. Je dirai même que j'en suis sûr...

On observera que, tandis que Raoul Narsy trouve que la pièce a été un peu trop tirée vers la charge, E. Faguet estime qu'elle a été jouée trop lentement pour la farce authentique qu'elle est.

Nous citerons encore cette curieuse appréciation de Lucien Besnard, dans *La Revue d'art dramatique* (20 janvier 1898) :

[Mérimée] d'une pièce « bon enfant », de satire ingénue, de fine ironie, a fait une farce extravagante et méchante... Les comédiens ont cru compléter la tâche de Mérimée et rendre la pièce plus accessible en l'enjolivant parfois du vocabulaire spécial des collèges et des banlieues. Si bien que le bon snob avait raison qui susurrait dans mon dos : « Bien surfait ce Gogol ; j'aime mieux les néo-vaudevilles de MM. Paul Alexis et Oscar Méténier »... M. Lugné-Poë, qui assume la courageuse et utile mission de faire connaître en France le théâtre étranger, doit donc se convaincre que certaines œuvres... sont intransposables.

On se demande où Lucien Besnard avait bien pu prendre que *Le Révizor* russe est une pièce bon enfant, de satire ingénue (!) et de fine ironie. Déconcerté par les problèmes posés par la pièce, il préfère la déclarer intransposable. Mais comment se rendre compte de la vérité quand on ignore tout de la mentalité de l'auteur et de l'allure véritable de l'original ?

En 1908, Réjane reprend *Le Révizor* sur son théâtre même. Elle fit précéder la représentation d'une conférence de sa façon dont il n'y a pas grand'chose à retenir. Et la pièce fut jouée, les artistes étant Signoret, Duquesne et M[me] Miller. Nous ne connaissons qu'un seul compte rendu de cette représentation, signé Nozière. En voici l'essentiel :

[M[me] Réjane] nous a donné les plus utiles renseignements sur la pièce de Gogol et sur les incidents qui se produisirent en Russie pendant ses premières représentations... La conférence a été très applaudie... La pièce de Gogol est une farce satirique... Cette pièce amusante est d'un irrésistible mouvement et supérieurement jouée par M. Signoret qui tient avec esprit et avec verve le rôle d'Ivan. M. Duquesne est un bourgmestre d'une gravité très bouffonne.

*
* *

Une vingtaine d'années plus tard, exactement le 5 avril 1927, Jouvet reprend *Le Révizor* à la Comédie des Champs-Élysées. La traduction était signée Olga Choumansky et Jules Delacre. Voici d'abord les jugements de deux journalistes, qui firent part de leurs appréciations au public avant les représentations :

[André Rivollet] : Gogol s'est tenu en équilibre entre la vraisemblance et la caricature de la vie... L'atmosphère de réalisme et de fiction qui plaît aux Russes a été réalisée dans la bouffonnerie (*Intransigeant* du 27-3).

[Valentin Marquetty] : Cette pièce, à la fois satirique et vaudevillesque, n'a guère de points de contact avec les genres classés et reconnus... Les types les plus divers... y sont dessinés avec une prodigieuse et poignante bouffonnerie... Ici, à la Comédie des Champs-Élysées, où Louis Jouvet va en donner, le 4 avril, une nouvelle version..., le public retrouvera la pièce de Gogol sous une forme voisine de celle qu'il peut lire dans Mérimée... (*Paris-Soir* du 1er avril).

Cette fois encore, peu de chroniqueurs affirmèrent l'authenticité réaliste de la peinture ; et encore, avec beaucoup de précautions, et comme en s'inspirant d'une source commune :

[Edmond Sée] : Jouée au Nouveau-Théâtre, en 1898, grâce à Lugné-Poë *(Le Révizor)* remporta un vif succès... Tout cela compose une farce satirique d'une verve continue, et aussi un tableau de mœurs que l'on sent scrupuleusement exact (*Œuvre* du 6 avril).

[*Le Petit Bleu* du 7 avril] : Si, par certains côtés, *Le Révizor* a les apparences d'une farce, la pièce est en réalité une comédie de mœurs, malgré l'outrance de certaines scènes...

[Benjamin Huc] : Cette pièce, infiniment divertissante, frise moins la bouffonnerie qu'il ne semble à première vue. Elle apparaît bien plutôt comme une satire aiguisée, mordante et vraie, des milieux administratifs de la vieille Russie. C'est comme une « tranche de vie »... quelque chose de vigoureusement observé, de simple, d'humain, et d'émouvant à la fois (*Victoire* du 9 avril).

[Lucien Dubech] : *Le Révizor* est taillé comme une comédie de Molière... Les procédés sont ceux de Molière... il n'est pas jusqu'aux mots comiques qui ne laissent dans l'oreille exactement le son des mots de Molière... La finesse du trait maintenue dans la charge, la vérité qui coule en profondeur sous le mouvement savant et léger, tout atteste... qu'on se trouve en face d'un chef-d'œuvre authentique. C'est pourquoi nous prendrons tout loisir de mettre en cause à huitaine M. Jouvet et de voir s'il a eu tort ou raison de traiter ce tableau de mœurs russes comme une comédie italienne (*Action Française* du 10 avril).

D'autres s'aperçoivent que le trait est un peu trop grossi chez Gogol pour que l'on soit vraiment en droit de l'inscrire au nombre des dramaturges réalistes.

[Gabriel Reuillard] : Quel mouvement, quelle vie, quelle couleur, quelle truculence dans ce *Révizor* ! C'est presque trop pour notre goût d'Européens habitués à des gestes plus enveloppés, à des paroles plus mesurées. Je sais bien que Gogol, en bon dramaturge, grossit un peu ses personnages, et qu'il

se plaît à tracer des caricatures outrancières des sordides humains, bêtes et prétentieux... Un vaudevilliste ordinaire aurait tiré de cette situation une pièce mouvementée et plaisante. Gogol, lui, se sert de tous les développements comiques qu'elle permet pour faire vivre d'inénarrables types humains... des profiteurs et des tripoteurs de tout acabit... C'est toute une ville... qu'il nous montre, avec une violence orientale d'un magnifique relief (*Soir* du 6 avril).

D'autres reconnaissent franchement la pièce comme une farce et ne se privent pas de critiquer sa facture dramatique :

[*La Lanterne* du 6 avril] : Pour moi, qui n'aime guère la lourde farce — même quand elle est signée de Molière — j'avoue que ce spectacle ne m'a pas enchantée. Mais les scènes qui me paraissent les plus grosses et les moins bien venues déchaînaient le rire dans la salle et amenaient des bravos délirants.

[Pierre Veber] : [La pièce est plaisante à suivre] surtout pendant deux actes. A la longue, peut-être se fatigue-t-on d'une succession de scènes bouffonnes, dont certaines exagérations, d'ailleurs voulues, paraissent chez nous manquer quelque peu d'humour et de gaîté (*Petit-Journal* du 6 avril).

[Louis Schneider] : En somme, on trouve dans cet ouvrage de la farce moliéresque... il y a aussi du vaudeville, de la comédie humaine, en somme, une puissante satire (*Gaulois* du 6 avril).

[*Paris-Soir* du 6 avril] : Concussion, lâcheté, couardise sont de partout. Mais cette énorme caricature russe plaira-t-elle longtemps aux Parisiens ?... Gogol avait lu Molière, et songé à Scapin et à Mascarille... Gogol fut un ancêtre de notre grand Courteline. Mais il est à Courteline ce qu'une image d'Épinal, vivement enluminée, est à un dessin de Forain ou d'Abel Faivre.

[Robert Kemp] : Le public aimera-t-il cette farce puissante et simple, cette guignolade gonflée de sève comique assez épaisse, mais savoureuse ? Cette farce amère... (*Liberté* du 6 avril).

[Paul Bidou] : [Cette pièce] a un caractère éminemment populaire. Elle... fait défiler sous nos yeux des figurines grotesques et vivement coloriées. ...La comédie... ne va pas, vers la fin surtout, sans quelque longueur (*Temps* du 6 avril).

[Lucien Descaves] : Des péripéties bouffonnes font un peu trop attendre le dénouement prévu ; mais le tableau de mœurs bureaucratiques sous l'ancien régime tsariste ne manque pas d'agrément et amuse encore (*Intransigeant* du 7 avril).

[G. de Pawlowski]: *Le Révizor* est-il un chef-d'œuvre dramatique ? Certes non. Malgré l'extraordinaire ingéniosité de composition vaudevillesque que montre toujours l'auteur des *Ames mortes*, les caractères qu'il nous décrit là manquent d'humanité générale (*Journal* du 7 avril).

[Gabriel Boissy] : On attendait beaucoup, on attendait un énorme succès de rire de cette énorme farce. Or, la déception, sous les hommages... perçait... Elle se fit jour dans la plupart des comptes rendus (*Comœdia* du 15 avril).

[*Action Française* du 16 avril] : Tout le monde joue en charge... Tout n'est pas farce... Entre le sérieux et la pitrerie, il y a toutes les nuances de la comédie...

[*Nouveau siècle* du 24 avril] : La farce certes est grosse, très grosse même souvent, mais d'une verve, d'une truculence, d'une force comique qui désarment.

La pièce cette fois avait donc été jouée en farce. Il en est qui trouvent qu'elle a même été trop tirée dans ce sens. C'est un désaccord que nous avons déjà constaté pour les représentations

de Lugné-Poë. La faute de cette soi-disant exagération était-elle aux interprètes ? Nous poserons nettement le problème plus bas.

Novembre 1948. L'Atelier reprend *Le Révizor* avec une mise en scène et un texte d'André Barsacq. Le succès fut mince.

Nous commencerons, comme nous l'avons fait jusqu'ici, par les chroniqueurs qui font confiance au réalisme de Gogol. Ceux-ci ne sont guère nombreux cette fois. Nous citons l'un d'eux tout de suite, renvoyant l'autre (François le Roux) à plus bas.

[Claude Jamet] : Gogol s'est contenté de filer (en cinq actes) le quiproquo. Et, si celui-ci nous semble un peu long, un peu gros, un peu fort de samovar, c'est que notre esprit ne s'est pas mis, comme il conviendrait pour en juger, à l'échelle de cet immense pays, à une époque où les dépêches d'État étaient portées par courrier à cheval.

Tout est possible ici, à la lettre, et l'auteur du *Révizor* demeure, dans l'énormité même du trait et de l'invention comiques, le peintre très exact d'une réalité russe.

Le point le plus faible de la comédie est dans la conception du personnage central, Khlestakov... De mystifié qu'il nous apparaissait d'abord, assez niais, pourri de fatuité et mythomane naïf (nous le voyons) passer sans transition maître mystificateur et coquin fieffé. Je ne prétends point qu'il serait impossible, en rassemblant tout cela, d'en composer une sorte de « caractère », et fort intéressant peut-être, par la contrariété même : Gogol ne l'a pas fait. Et c'est cette nuance, tout compte fait, qui déclasse son *Révizor* : chef-d'œuvre, encore une fois, mais de second rang, celui, si l'on veut, de *Turcaret*, sinon de *Topaze*.

... *Le Révizor* n'est point le portrait d'un « imposteur », mais le tableau vivant, criant de vie, à peine caricatural — et toujours ressemblant — d'une vénalité, d'une corruption, d'un arbitraire dont il resterait peut-être à se demander si la Russie des tsars avait le monopole (*Paroles françaises* du 10 décembre).

La grande majorité des chroniqueurs considèrent la pièce comme une farce, et critiquent le metteur en scène pour l'avoir fait jouer avec trop de gravité. Par là, elle a perdu son élan et sa force comiques. Bien mieux, on ne rit plus — et, quand on ne rit pas au *Révizor*, quel intérêt profond peut-on trouver, se demande-t-on, à sa représentation ?

[J.-J. Gautier] : Il est difficile d'expliquer à quoi tient le fait que l'on n'est pas pris par un spectacle. Et je ne l'ai pas été par cette représentation du *Révizor*. L'accrochage ne s'est pas produit. Peut-être parce que dans l'ensemble la distribution manque d'éclat et de virtuosité ; peut-être parce que les comédiens ont joué sans gaîté ; peut-être parce que la pièce, qui doit être interprétée, me semble-t-il, dans un mouvement bouffon, avec ses exagérations caricaturales, ne se décide ni pour la farce, ni pour l'étude de mœurs (*Figaro* du 29 nov.).

[G. Joly] : Nous ne l'avions pas revu depuis 1930. La troupe moscovite de Meyerhold, hébergée en fin de saison par Gaston Baty, nous régala alors d'un *Révizor* expressionniste qui étonna plus qu'il ne séduisit. Car la farce immortelle de Gogol d'un dessin si simple et d'une progression si sûre s'accom-

modait mal des escaliers, des plateformes et du proscenium dont le disciple de Max-Reinhart, devenu le compagnon, puis le rival, de Stanislavski, l'avait inutilement encombrée...

MM. André Barsacq et André Babst n'ont eu, eux, d'autre souci que de redonner leur chance aux personnages de Gogol en ravivant les couleurs de cette fresque bouffonne de la vie de province au temps de Nicolas Ier. Metteur en scène et décorateur se sont bornés, en évitant de forcer des effets déjà trop appuyés, à épouser le rythme très enlevé, le crescendo qui emporte dans un tourbillon de folie les fantoches que l'apparition de Khlestakov... a mis en transe...

M. Michel Bouquet, Khlestakov, a très exactement et très heureusement campé son personnage de jeune morveux que sa fatuité pétersbourgeoise distingue seule de ses dupes volontaires, dont il a la bassesse d'esprit et la vulgarité de mœurs (*L'Aurore-France libre*, 29-11-48).

[André Alter] : *Le Révizor*... ne parvint pas tout à fait à emporter notre totale adhésion. Un certain classicisme nous glace, implanté sous d'autres cieux, et, par contraste, souligne à l'excès des caractères trop particuliers... Le style véritable de la farce... semble bien devoir être celui du *Révizor* (*L'Aube*, 30-11-48).

[Robert Kemp] : Ce m'est toujours un plaisir d'entendre la comédie de Gogol. Il lui manque un peu de « gras », d'onctuosité plantureuse, pour être moliéresque. L'automatisme de ses pantins est trop accusé... Tout le monde semble jouer de l'Anouilh... Les décors ne nous dépaysent pas assez. On voudrait un grain de fantaisie et de caricature... M. Michel Bouquet, le protagoniste un peu grêle, un peu sec, pas très enthousiaste, pas assez fou, présente un Khlestakov stendhalien... Une insuffisance de déformation caricaturale, de vigueur, dans le style (*Le Monde*, 30 nov.).

Le résultat de cette mollesse de jeu teintée de sérieux fut que le comique s'évapora. À côté d'une réflexion discutable, nous devons à Elsa Triolet une indication très amusante :

Si *Le Révizor* au Théâtre de l'Atelier n'est pas apprécié à sa juste valeur, c'est que ce spectacle, très proprement monté, n'a pas su créer les « types » universels qui correspondent à chaque rôle de la pièce.

... Cela n'a rien d'étonnant si, lorsque le gouverneur (Jean Brochard) dit, au moment où il apprend sa catastrophique méprise, la célèbre phrase : « De qui riez-vous ? C'est de vous-mêmes que vous riez ! » il se trouve s'adresser à un public qui ne rit pas du tout (*Lettres françaises*).

Voici maintenant deux comptes rendus dont les auteurs discernent des aspects de la pièce qui ont à peu près complètement échappé aux autres :

Je crains que *Le Révizor*... n'ait perdu, pour les spectateurs français de 1948, une part de sa saveur et de son sens véritable.

... Aujourd'hui, nous sommes sensibles à certains légers défauts de la pièce. Elle est lente, trop lente, surtout au début... Son minutieux réalisme ne nous enthousiasme plus...

Tous les personnages de la pièce sont des « âmes mortes » représentant la proie du démon. Voilà la signification profonde du *Révizor*. C'est en fait beaucoup plus et beaucoup mieux qu'une étude de mœurs et même de caractères. Mais, encore une fois, je doute que le symbolisme dont Gogol a voulu charger la pièce soit parfaitement accessible à nos compatriotes contemporains (François le Roux dans *L'Epoque* du 8 décembre).

[Raymond Cogniat] : *Le Révizor* n'est pas une farce, mais une œuvre plus intimement humaine, d'un comique parfois cruel, comme nous l'entendions dire récemment par Jouvet. Ainsi ce comique, au lieu de devenir burlesque, prend dans certaines scènes une acidité, devient une manière d'exaspération presque douloureuse (*Arts* du 31 décembre).

On est d'accord souvent pour admettre que *Le Révizor* est une pièce froide, et on réagit froidement devant elle :

[Marc Beigbeder] : Que les mânes de Gogol ne m'en tiennent pas rigueur ! Je vois — pour la qualité — *Le Révizor* entre *Topaze* et *Le mariage de Figaro*, plus proche, malheureusement, de la première pièce que de la seconde... Une vue élémentaire de l'humanité en général et de la féminité en particulier. A quoi il convient d'ajouter quelques gags... Il se peut que (la mise en scène) refroidisse et académise un mouvement comique qu'une mise en scène à la bonne franquette aurait, au contraire, réveillé (*Parisien libéré* du 2 déc.).

C'est encore la mise en scène et le jeu des acteurs qui, selon le collaborateur de *La Croix* sont responsables du faible succès de la représentation :

M. Michel Bouquet ne semble pas avoir compris son rôle du *Révizor* : de ce jeune fat, médiocre au total, il a fait une sorte de « possédé » dostoïevskien (5 et 6 décembre).

L'avis général nous paraît avoir été le mieux résumé et le mieux exprimé par André Pierre dans *Le Monde* du 14-12 :

Le Révizor perd énormément de sa vis comica devant un public étranger... (Il y a les difficultés insurmontables de la traduction...) Quand on se souvient des avatars du *Révizor* sur la scène française, on ne peut qu'admirer le courage de ceux qui ont tenté la reprise. Mais l'expérience de 1948 confirme les précédentes : la comédie de Gogol ne peut avoir chez nous qu'un succès d'estime. Et ce n'est pas un spectacle populaire, comme c'est le cas en Russie. C'est surtout un divertissement pour lettrés.

*
* *

Le lecteur qui nous aura suivi jusqu'ici n'aura pu manquer d'être frappé par les contradictions violentes qui éclatent dans les comptes rendus d'une représentation à la suivante, ou même à propos de la même représentation. Il n'y a qu'un point qui fait pratiquement l'unanimité : *Le Révizor* ne possède pas des éléments d'intrigue et d'action suffisants pour remplir cinq actes. Encore beaucoup de chroniqueurs ne soulèvent-ils pas ce problème. Sur tout le reste, on s'envoie d'un compte rendu à l'autre, ou même on s'inflige à soi-même, à l'intérieur d'un seul et même compte rendu, les démentis les plus cinglants. La plus nette de ces contradictions touche au « réalisme » de Gogol. *Le Révizor* est-il la reproduction littérale de la réalité ? ou en est-il la déformation dans le sens de la farce et de la caricature ? Les partisans

du réalisme perdent du terrain à mesure que les représentations se multiplient. Ils affirment leur point de vue avec une netteté décroissante dans l'ensemble : on a davantage réfléchi à l'art de Gogol.

Encore si l'on comprenait toujours que la caricature accusée est une déformation de la réalité, et par conséquent tourne au contraire du réalisme ! Mais il y a des chroniqueurs qui ne comprennent pas que réalisme et caricature sont des termes antinomiques ! Non qu'il ne puisse y avoir des farces réalistes (les farces sont réalistes en général), mais, tout en empruntant à la réalité, la farce tourne le dos au réalisme.

Même celui des grands artistes français du verbe qui est peut-être le plus éloigné du réalisme, Victor Hugo, construit la plupart de ses fantaisies avec des éléments de la réalité. De même qu'il y a un romantisme des classiques et un classicisme des romantiques, de même il y a un réalisme des romantiques. Le tout est de savoir où est le caractère *essentiel* d'un art, celui qui en définitive impose son orientation aux autres. Le réalisme suppose avant tout le désir de respecter la réalité et la vraisemblance. Nous savons fort bien ce que nous voulons dire quand nous parlons du réalisme du théâtre d'Henry Becque et quand nous disons que, même si l'art de Gogol se tient parfois tout près de la réalité, on ne saurait parler du réalisme de l'art de Gogol comme de son caractère essentiel. Qui dit caricature dit le contraire du réalisme ; ce qui n'empêche qu'en un certain sens on pourra parler de caricatures réalistes. Que serait du reste une caricature qui ne ressemblerait en rien à la réalité ?

« Gogol, a écrit André Rivollet, s'est tenu en équilibre entre la ressemblance et la caricature de la vie. » La formule ne manque pas d'ingéniosité. Mais l'équilibre auquel elle fait allusion est des plus instables.

La détermination de la part de réalité admise dans ce savant amalgame que constitue l'art de Gogol a donc été pour les chroniqueurs dramatiques la grande pierre d'achoppement. En revanche, beaucoup ont finement distingué et signalé quelques-uns des traits les plus typiques du même art : l'outrance comique, une sorte de caractère mécanique dans les procédés, la cruauté de la moquerie, l'absence d'une action régulièrement conduite. Mais on a rarement cherché à projeter chacun de ces traits dans un schéma d'ensemble qui eût constitué au moins une tentative de pénétrer jusqu'au cœur du problème, la psychologie créatrice de Gogol.

Un désaccord profond règne quant à la façon dont il convient d'interpréter la pièce. Si *Le Révizor* se trouve être, pour les auteurs de comptes rendus, une grande occasion de désarroi, il représente pour les comédiens un terrible banc d'essai. Dans leur désir de ménager l'auteur, de lui éviter des reproches, ils chargent volontiers les acteurs. Si Jouvet fait jouer *Le Révizor* comme une farce, on rit et on applaudit, mais un chroniqueur demande : « Le public aimera-t-il longtemps cette farce ? » et un autre trouve que « Gogol manque d'humanité générale ». Quand Barsacq s'avise de le monter sur un ton plus sérieux, on ne rit plus du tout, ou si peu ! Robert Kemp, qui a assisté et jugé les deux interprétations, a protesté contre le caractère de farce pris par la pièce dans la mise en scène de Jouvet, mais il écrit, devant celle de Barsacq : « On voudrait un grain de fantaisie et de caricature. » Le personnage le plus difficile à interpréter est celui de Khlestakov. Le joue-t-on dans le sens de la bouffonnerie ? Khlestakov est un pantin grotesque. Le joue-t-on avec sérieux ? Il prend des airs de héros « stendhalien » ou « dostoïevskien » !

A qui la faute en réalité ? Ne serait-elle pas à l'auteur ? Tant que Gogol a été peu connu chez nous, on en a pris assez à son aise avec lui. Mais, au xx^{e} siècle, on aurait peur de passer pour un béotien si l'on s'en prenait directement à Gogol. On préfère incriminer le metteur en scène, les comédiens. Pour les représentations de 1948, on estime en général que l'échec est dû au style modéré du jeu. Néanmoins, Elsa Triolet, qui visiblement ne veut pas accorder que la pièce en elle-même ressemble à une farce, affirme que « ce spectacle... n'a pas su créer les « types » universels qui correspondent à chaque rôle de la pièce ! » Et le pire est qu'il y a quelque chose de juste dans ce jugement ! Mais on s'abstient de préciser en quel sens il s'agit de « types universels ».

Quant au public, il sent instinctivement quelle violence on fait au *Révizor* en jouant ses rôles comme des rôles classiques. Il ne rit pas, il n'a plus envie de rire. C'est le comble : ne pas rire au *Révizor*, qui est une montagne, un Himalaya de rire !

A qui la faute ? Ne serait-elle pas à Gogol lui-même qui, après avoir écrit un texte d'un caractère de farce accentué a essayé d'enrayer ce mouvement naturel de son œuvre par des indications scéniques qui en contredisent la pente naturelle ? Et pourquoi cette contradiction ? Il est indispensable ici d'élargir le débat, en le transportant de la scène parisienne et des chroniqueurs dramatiques parisiens à la source même d'où part la contradiction,

c'est-à-dire à l'analyse de la création artistique gogolienne elle-même.

André Pierre a observé que les réactions d'un public russe en présence du *Révizor* ne sont pas les mêmes que celles d'un public français, et il y a du vrai dans sa remarque. Toutefois, il ne faut pas oublier que, lors de la première représentation à Saint-Pétersbourg (devant un public qui, il est vrai, n'était pas un public populaire), les spectateurs et la critique éprouvèrent le même embarras que nous avons constaté à Paris. Annenkov nous a laissé un récit fort curieux de ce qu'il a lui-même appelé « le fiasco » de la première représentation :

> Dès le premier acte, l'embarras se lisait sur tous les visages, comme si personne ne savait ce qu'il fallait penser du spectacle que l'on venait de voir. Par la suite, cet embarras ne cessa de croître d'acte en acte. Comme si elle ne trouvait d'apaisement que dans la supposition qu'on donnait une farce, la majorité des spectateurs, dépaysée dans son attente et dans ses habitudes théâtrales, s'arrêtait à cette supposition avec une résolution inébranlable... Il en fut tout autrement à la fin de l'acte IV : le rire se répercutait d'un bout de la salle à l'autre, mais c'était un rire comprimé, qui tombait aussitôt que né. A la fin de l'acte, la perplexité du début s'était changée en indignation générale, et cette indignation fut portée à son comble par le cinquième acte.

Toujours selon le même témoin, les spectateurs quittèrent le théâtre avec le sentiment que *Le Révizor* était « une impossibilité, une exagération calomnieuse et une farce ».

Qu'en dit la critique ? Elle se partagea comme la critique parisienne, et pour les mêmes raisons dans l'ensemble, les considérations techniques ayant tout de même moins d'importance en Russie qu'à Paris, et la portée politique de la pièce y ressortant avec un relief beaucoup plus violemment accusé au contraire.

Pouchkine, qui d'ailleurs n'avait pas assisté à la première, ne se prononça pas ; selon I. I. Panaev, « Pouchkine, dans *Le Révizor*, n'a admiré que la force étonnante du comique ». Il préféra ne pas rendre compte personnellement de la comédie dans sa revue, *Le Contemporain*, et passer la plume à Viazemski, qui trouva dans la pièce de Gogol, plutôt qu'une satire des mœurs administratives contemporaines, une représentation de l'homme en général, dont les passions « n'appartiennent exclusivement ni à ce siècle ni à un autre... mais simplement à la nature humaine et à la race d'Adam ». Il se peut que, par ce jugement, Viazemski se soit efforcé de calmer une certaine émotion (de nature politique) ; mais, nous le verrons bientôt, il n'est pas douteux qu'il n'ait mis en même temps le doigt sur une idée très importante.

Un critique moscovite, qui signa ABC, fut d'un avis exactement contraire : « Ils se trompent, ceux qui croient que cette pièce se contente d'être amusante. Oui, elle fait rire par ses dehors, mais au-dedans elle exprime une douleur authentiquement populaire. » L'exploitation politique du *Révizor* était commencée.

Pour Boulgarine et Senkovski, *Le Révizor* n'était qu'une horrible farce.

Nikitenko écrivit dans son *Journal* :

La comédie de Gogol, *Le Révizor*, a fait beaucoup de bruit... L'empereur était à la première, a applaudi et ri. Devant moi étaient assis le prince A. I. Tchernychev et le comte Kankrine. Le premier exprimait sa pleine satisfaction ; le second se contenta de dire : « Valait-il la peine de venir voir cette stupide farce ? »

Le célèbre comte Tolstoï (l'Américain) déclara en présence d'une nombreuse assistance que Gogol était un ennemi de la Russie et qu'il méritait d'être envoyé, chargé de fers, en Sibérie !

Mais comment donc réagit Gogol lui-même ?

Il avait déchaîné sur sa tête une tempête qu'il n'avait guère prévue. Les problèmes que soulevèrent les propos du public et les appréciations de la critique, bien qu'aisément prévisibles, le trouvèrent dans un état d'impréparation quasi-totale. Aussi désormais, Gogol va-t-il passer une partie de sa vie à leur chercher une réponse, c'est-à-dire à se demander lui-même ce qu'il a voulu faire et ce qu'il a voulu montrer dans sa comédie !

Le premier et le plus éloquent cri de souffrance que lui arracha cette fameuse première est l'*Extrait d'une lettre écrite à un écrivain peu de temps après la première représentation du Révizor*, que Gogol ne publia qu'en 1841 dans *Le Moscovite*, mais dont on s'accorde en général à penser qu'il représente un projet de lettre à Pouchkine rédigé aussitôt après la représentation ; mais Gogol était tellement atterré qu'il ne termina ni n'expédia cette lettre. Voici un extrait de l'*Extrait* :

Le Révizor est joué, et mes impressions sont si confuses, bizarres... Je m'attendais à ce qui allait se passer, je le savais à l'avance ; néanmoins, c'est un sentiment de tristesse et de dégoût, qui s'est emparé de moi. Ma propre création m'a paru rebutante, affreuse, et, pour ainsi dire, étrangère à moi.

C'est Gogol II qui juge Gogol I. Gogol s'est laissé entraîner par le démon du comique ; et, maintenant qu'il voit de son fauteuil sa pièce détachée de lui, il ne reconnaît plus l'enfant de son génie ! De ce désastre, il rend bien entendu responsables les acteurs,

qui n'ont rien compris à leur rôle, qui ont versé dans la caricature et le vaudeville, qui ont manqué la scène muette. Gogol omet de se demander qui donc a proposé aux acteurs cette tentation bouffonne, ces suggestions irrésistibles à interpréter sa pièce dans un style de farce. Il est loin de soupçonner lui-même la force et l'obsession de son génie de déformation comique. Toutefois, la représentation à laquelle il vient d'assister lui a révélé au moins une lueur de la vérité. Et il en est resté tellement horrifié que Gogol II conclut dans des termes de découragement presque total :

Je suis las d'âme et de corps. Je le jure, personne ne connaît, personne ne conçoit mes souffrances... Ma pièce me dégoûte. Je voudrais fuir Dieu sait où ; seuls le voyage, le bateau, la mer et d'autres cieux lointains peuvent m'apaiser.

De Paris encore, il écrira à son ami Prokopovitch le 25 janvier 1837 :

Que signifie cette comédie ? A vrai dire, je ne comprends pas cette énigme ! D'abord, je m'en moque, et puis mon âme désire l'oubli, beaucoup d'oubli. S'il pouvait y avoir des mites capables de dévorer d'un seul coup tous les exemplaires du *Révizor*, et, par la même occasion, *Les Veillées*, les *Arabesques* et autres insanités, et si, pendant longtemps, on pouvait cesser de prononcer et d'imprimer mon nom, j'en saurais grâces au destin !

Puis, en avril, il sollicite une pension par l'intermédiaire de Joukovski et assure que jusqu'à la tombe il n'oubliera pas l'attention que l'empereur a accordée à son *Révizor*. Bizarre attitude si vraiment il a songé à ébranler les bases de l'empire de Nicolas par sa comédie !

Le Révizor devient désormais pour Gogol une idée fixe, ou du moins une idée qui assiège périodiquement son esprit. Il lui consacre encore sa *Sortie du théâtre* (terminée en 1842) et son *Dénouement du Révizor* (1846). Nous n'avons pas ici la place qui serait nécessaire pour un examen détaillé de ces deux documents. De la *Sortie du théâtre*, il ressort que Gogol à aucun moment n'a songé à attaquer l'ordre social établi. De *Dénouement du Révizor*, il résulte que *Le Révizor* serait une pièce allégorique ou symbolique. La ville qui y est représentée est une « ville spirituelle » : elle symbolise la conscience humaine qui se laisse entraîner à toutes sortes de complaisances, de faiblesses et d'abandons. L'intervention finale du véritable révizor est une sommation de rendre des comptes, celle même que Dieu nous intimera à la fin du dernier acte de notre existence. Les fripouilles qui peuplent la pièce sont nos passions mauvaises.

Cette interprétation, donnée par l'auteur lui-même, a sans doute un caractère fantastique et déconcertant, du moins au premier abord. Son but immédiat est d'ajuster *Le Révizor* avec l'état présent des idées de l'auteur. Et, sans doute, sur un plan scolaire, mieux vaut expliquer *Le Révizor* comme si son fameux *Dénouement* n'avait jamais été écrit. Mais, sur un plan supérieur, nous voulons dire sur le plan de la psychologie créatrice, nous sommes convaincus qu'il y a quelque chose de vrai dans les explications du *Dénouement*. *Le Révizor* en effet s'achève dans une sorte d'effroi, et ne ressemble en cela à aucune autre comédie, sinon à *Don Juan*, dont le dénouement a précisément lui aussi un caractère mystique.

Quand on va bien au fond du rire de Gogol, on lui découvre une signification voisine de celle des figures grimaçantes de nos cathédrales. L'œuvre de Gogol est une sorte d'Enfer, sans le Paradis qu'il a toujours été incapable d'écrire. La malice de la nature avait doué Gogol d'une facilité infernale à se moquer de tout et d'une âme faite pour l'amour. La contradiction que nous avons relevée est la contradiction même de son génie artistique et de ses aspirations évangéliques.

Il est commode, mais peu exact, de diviser l'existence de Gogol en deux périodes radicalement distinctes, l'une où il aurait été lui-même, l'autre où, sous l'influence de la maladie et d'une forme de déraison, il serait devenu étranger à lui-même. Il y a bien un Gogol I et un Gogol II. Mais ils ne se sont pas succédé. Aksakov a bien vu que, si Gogol a évolué, « le tuf intérieur en lui est toujours resté le même, même dans ses années de jeunesse ». Les signes de « dérangement » dans l'esprit de Gogol sont très antérieurs au *Révizor* : ils commencent pratiquement au moment où nous commençons à savoir quelque chose de lui. Et toute l'œuvre comique ou bouffonne de Gogol a été conçue par un écrivain qui portait en lui, comme un témoin invisible, Gogol II. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut s'expliquer, par exemple, la présence du *Portrait* dans *Arabesques*. On n'est donc pas en droit d'écarter dédaigneusement les révélations du *Dénouement* quand on est réellement désireux de comprendre l'art et la portée du *Révizor*.

Tout compte fait, *Le Révizor* est, dans le cadre de la province russe du temps, une pièce symbolique de l'idée que son auteur se faisait de la destinée humaine, de la destinée de l'homme déchu. S'il faut absolument la rapprocher de quelque chose d'antérieur, ce n'est pas de la comédie burlesque du XVII^e^ siècle que nous la rapprocherions, malgré l'exactitude de quelques analogies. La

comparaison la moins forcée (mais non la plus attendue) que l'on en pourrait faire serait sans doute une vive ressemblance avec certaines sotties de notre Moyen Age. Si l'on veut, *Le Révizor* est une sottie russe moderne, une sottie qui se termine en moralité.

Que Gogol, dans le feu et l'entraînement de la composition, ne se soit pas clairement rendu compte de la nature et de la portée de ce qu'il écrivait, cela n'étonnera que les personnes qui ignorent que Gogol créait dans un état de somnambulisme voisin du rêve, par la vertu d'une sorte d'écriture automatique.

Ainsi apparaît-il que *Le Révizor* est susceptible à la scène de deux interprétations différentes : l'une populaire, dans le style de la farce, l'autre, pour *happy few*, dans le style de l'allégorie grotesque. Le comique du premier style de représentation serait un comique franc, jovial, mais débridé ; celui du second style serait un comique amer et douloureux.

Quant aux représentations fondées sur une étude insuffisante du génie de Gogol et de la signification de sa pièce, elles ne peuvent que donner lieu aux malentendus qui se sont manifestés dans les comptes rendus de presse que nous avons abondamment cités, et dont les auteurs ne sont aucunement responsables, car il faut avoir longtemps médité sur la vie, l'œuvre et la passion de Gogol pour commencer à discerner le dessous des cartes.

Charles CORBET.

DE PATMORE A CLAUDEL

Histoire et nature d'une influence.

Dans l'immense étendue de l'œuvre claudélienne, quelques traductions de Coventry Patmore [1], suivies d'un bref essai sur le poète de l'*Unknown Eros*, forment à première vue un secteur isolé et sans importance. Jamais Claudel n'a cité Patmore parmi ses grands inspirateurs ; à ceux qui l'interrogeaient sur ses sources, il a toujours, à quelques variantes près, fourni la même liste : la Bible, Eschyle, Virgile, Dante, Saint Thomas d'Aquin, Shakespeare, Bossuet, Dostoïevski, Rimbaud. Le voici pourtant au soir de sa vie qui, écrivant à M^me^ Edwige Feuillère, reprend une formule patmorienne :

> Ç'aurait été, comme dit Coventry Patmore,
> *Vos grandes et gracieuses manières*
> si vous aviez consenti [...] [2].

Ces mots, il les emprunte, certes, à l'un des poèmes qu'il traduisit quarante ans plus tôt ; la citation, dans une lettre sans apprêt, prouve du moins la fidélité d'un souvenir. Si mince soit-il, cet indice invite à réfléchir.

A vrai dire, l'influence de Patmore sur Claudel a été à peu près méconnue parce qu'on ne s'est jamais sérieusement soucié de savoir ce qu'il avait trouvé chez ce poète anglais. Tantôt on a regardé comme une parenthèse dans la continuité de l'œuvre l'attention soudain donnée à un inconnu. Tantôt on a imaginé des rapprochements injustifiables, sinon au plan de la pure comparaison : M. Maurocordato rapproche ainsi de *La Maison fermée*,

1. Pour les poèmes et l'*Art Poétique*, mes notes renvoient au volume de la Bibliothèque de la Pléiade : Paul Claudel, *Œuvre Poétique*, Gallimard, 1957. On y trouvera pp. 307-318 les traductions de Patmore, défigurées malheureusement par quelques fautes d'impression. Il faut lire, p. ex., p. 315 : « d'admirer ce mystère avec elles » ; p. 316 : « Qui des fonts de l'esprit ».

2. Lettre du 3 août 1951. Archives P. Claudel.

The Angel in the House [1], sans même se demander si l'auteur des *Cinq Grandes Odes* a connu ce texte.

Il ne s'agit pas de placer Patmore entre Eschyle et Rimbaud, de faire de ses poèmes une source capitale de la poétique et de la pensée claudéliennes. Notre propos, plus modeste, est de rendre à l'auteur de l'*Eros inconnu* ce qui lui revient — et qui n'est pas négligeable. Cette influence, nous ne pourrons en dégager la nature et en marquer la portée qu'après une assez longue introduction historique. Sur un point en effet nos recherches confirment simplement ce que Claudel avait déclaré : il n'a jamais connu qu'une faible partie de l'œuvre patmorienne [2]. Mais nous avons pu établir aussi qu'il fut initié à Patmore beaucoup plus tôt qu'on ne le pensait et qu'il traduisit certains de ses poèmes plusieurs années avant les traductions jusqu'ici connues. Seul cet historique des relations entre le poète des *Cinq Grandes Odes* et le poète de l'*Unknown Eros* permettra de savoir ce qui de Patmore a pu influer sur Claudel, à partir de quand et de quelles œuvres on peut chercher les traces de cette influence. Parmi les textes que nous citerons, peu sont vraiment inédits ; mais certains étaient oubliés, certains encore n'avaient jamais été rapprochés. Enfin nous avons pu, grâce à M. Pierre Claudel que nous remercions de son extrême obligeance, consulter dans les archives du poète certains documents encore inconnus qui complètent heureusement notre connaissance de ses rapports avec l'œuvre de Patmore.

I

A quelle date, d'abord, fixer la première rencontre ? Deux lettres de Paul Claudel à Valery Larbaud, publiées en 1949 par Jean-Aubry, permettaient déjà de la situer au début du siècle. De Prague, le 30 mai 1911, Claudel écrivait en effet à son correspondant : « Je vous envoie donc *Magna est Veritas* que vous désirez, et aussi (avec beaucoup de doutes), le poème pour moi capital (avec le suivant) de l'*Unknown Eros* que j'ai traduits [*sic*] il y a dix ans [3]. »

Une autre lettre à Valery Larbaud, écrite de Francfort le 24 octobre 1911, confirme cette date approximative : « Ma pre-

1. Alexandre Maurocordato, *L'Ode de Paul Claudel*, Genève-Lille, Droz-Giard, 1955, p. 16.
2. Cf. *infra*, p. 502.
3. Cité dans G. Jean-Aubry, *Valery Larbaud. Sa vie et son œuvre*, Monaco, Éd. du Rocher, 1949, t. I, p. 168.

mière traduction, faite il y a dix ans... »[1] Prise à la lettre, cette indication répétée nous renvoyait à 1901 — bien avant donc que Paul Claudel eût publié ses premières traductions. Mais voici qu'un passage des *Mémoires improvisés* — où le poète s'entretient avec Jean Amrouche de la genèse des *Muses* — nous apporte une précision complémentaire et recule encore d'une année « le premier contact » de Claudel avec Patmore :

> Toute la première partie [des *Muses*], 1900, a été écrite en grande partie quand j'étais à Solesmes, justement quand je recherchais ma vocation, et je causais avec un jeune Anglais, extrêmement intelligent, un converti qui s'appelait Algar Thorold, qui a fait beaucoup parler de lui, depuis, je crois [2].

Ce passage éclaire la lettre du 30 mai 1911 à Larbaud : « C'est un converti anglais, fils de l'évêque de Rochester, Algar Thorold, dont vous avez peut-être rencontré le nom, qui m'a donné le premier contact avec cet admirable écrivain. »[3]

En 1911, Claudel avait, semble-t-il, perdu la trace de cet Algar Thorold. Larbaud, lui, la retrouvait en Angleterre. Il écrivait à Gide le 4 juin : « Claudel m'a envoyé un nouveau poème de C. P. Il se trouve que la personne qui a fait connaître à C. les poèmes de C. P. est l'ami de plusieurs de mes amis. C'est un Anglais converti au catholicisme. »[4]

Son père, l'évêque de Rochester, puis de Winchester, Anthony Wilson Thorold, avait publié en 1870 un commentaire du *Nouveau Testament.* Quant à Algar, était-il déjà converti quand il traduisait dans les *nineties* le dialogue de Catherine de Sienne ? [5] On devine tout au moins que cet exégète du mysticisme devait aisément trouver à Solesmes des sujets de conversation avec cet autre converti, hésitant au seuil de la vie monastique, Paul Claudel. De Patmore, grâce à Thorold, qu'a-t-il alors connu ? Ici on comprend d'autant moins les fantaisies de certains commentateurs que le poète avait, dès 1914, fixé sans équivoque les limites de ses connaissances : « Le hasard des voyages et des lectures d'une vie dispersée ne m'a laissé connaître qu'un seul livre, le plus important, il est vrai, de Coventry Patmore, l'*Eros inconnu.* »[6]

1. Cité *ibid.*, p. 187.
2. Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Gallimard, 1954, p. 160.
3. Jean-Aubry, *o. c.*, p. 169.
4. Valery Larbaud, *Lettres à André Gide*, Paris et La Haye, Stols, 1948, p. 34.
5. *The dialogue of* (...) *Catherine of Siena* (...) *translated with an introduction on the study of mysticism* by A. Thorold, 1896.
6. *Lettre sur Coventry Patmore* in *Positions et Propositions*, t. II, Gallimard, 1934, p. 29. Cette lettre au P. Ubald d'Alençon, datée de « Prague, 1910 », avait paru d'abord dans les *Études Franciscaines*, février 1914, pp. 142-145 ; elle y était suivie de la traduction de *Legem tuam dilexi (Fragment)* et des *Joujoux.*

Lorsqu'en 1900, il ouvre ce livre, comment ne serait-il pas immédiatement attiré par un poète qui choisit pour épigraphe de son recueil :

Deliciae meae esse cum filiis hominum (PROV. VIII, 31).

N'est-ce pas là un fragment de l'un des deux textes bibliques qu'il lut le soir de sa conversion ? [1] En tout cas, dès cette époque, non content de lire, il traduit ; à ce traducteur nous consacrerons ailleurs l'étude qu'il mérite [2]. Ici, nous nous contenterons, nous appuyant sur les indications de la correspondance et sur des manuscrits inédits, de dresser l'inventaire et d'établir aussi exactement que possible la chronologie de ces traductions. Si nous pouvons, en effet, admettre que Claudel a lu tout l'*Eros inconnu*, les textes qu'il a traduits nous offrent, à l'intérieur même de ce recueil, une base indiscutable pour une étude d'influence.

Rappelons d'abord quels poèmes de Patmore parurent, traduits par Claudel, dans la *Nouvelle Revue Française* du 1er septembre et du 1er octobre 1911, avant d'être recueillis, avec l'introduction de Valery Larbaud, dans le volume de 1912. Ce sont : *L'Hiver*. — *L'Azalée*. — *Le Départ*. — *Les Joujoux*. — *Vesica Piscis*. — *Arbor Vitae*. — *Magna est Veritas*. — *Legem tuam dilexi* (fragment). — *Eros et Psyché*. — Neuf poèmes en tout : tel est le *corpus* jusqu'à ce jour connu des traductions claudéliennes de Patmore. A cette donnée nous pouvons ajouter quelques précisions : d'abord, les traductions groupées dans la *N.R.F.* ne sont pas toutes de la même époque ; pour certains textes, il existe deux versions différentes, assez différentes pour éclairer la méthode du traducteur ; enfin, il y a au moins un poème de Patmore que Claudel a traduit sans publier le résultat de son travail.

On a remarqué dans la lettre du 30 mai 1911 à Larbaud le tour un peu insolite : « le poème pour moi capital (avec le suivant) de l'*Unknown Eros* que j'ai traduits il y a dix ans. C'est un Cantique des Cantiques un peu hardi tout de même » [3], ajoute Claudel. Une lettre à Gide, quelques jours plus tard, montre que ce « Cantique des Cantiques » est *Eros et Psyché*, où le mythe grec devient

1. L'autre était le récit évangélique de la rencontre d'Emmaüs. « Chacun des textes offerts ainsi à mon attention avait la valeur d'une indication providentielle », déclarait Claudel en janvier 1947. *Discours et Remerciements*, Gallimard, 1947, p. 52.
2. Dans un prochain cahier de la société Paul Claudel qui présentera *Claudel traducteur*.
3. Voir ci-dessus, p. 501, note 3.

l'expression assez ardente, en effet, de l'amour divin pour l'âme humaine :

> Sur la prière de Valery Larbaud, je me suis décidé, non sans les plus grands doutes, à lui envoyer la traduction d'un grand poème de Coventry Patmore, *Eros et Psyché*. J'ai été plusieurs fois sur le point de le lui redemander. Je crains que ce mélange d'amour sacré et d'amour profane ne soit mal compris. On y verra l'équivalent de certains transports poético-féminins que je déteste, et cependant c'est tout le contraire : l'un tire l'âme à la chair, l'autre ne se sert de la chair qu'en façon de figure et de symbole à demi ironique d'une réalité bien autrement forte [1].

Cette traduction de 1900 ou 1901 parut finalement dans la *N. R. F.* d'octobre 1911. Quant à la parenthèse « (avec le suivant) », elle justifie l'*s* de *traduits* et désigne le *De Natura Deorum* qui suit *Eros and Psyche* dans l'*Unknown Eros*. Quand Claudel écrit le 11 octobre 1911 à Larbaud : « Je pense même ajouter une traduction de *De Natura domus* » [2], il nous est facile de rectifier cette faute de lecture de Jean-Aubry, ou cette coquille de son imprimeur : nous lirons évidemment *De Natura Deorum*. Claudel peut d'autant mieux envisager cette addition que, depuis 1900-1901, il a dans ses papiers une traduction toute prête de ce poème : plus exactement, deux versions successives des deux premières pages, inédites à ce jour et conservées dans ses archives. Le manuscrit qui s'achève sur un tiret et des guillemets révèle un travail interrompu. Repris plus tard ? Nous ne pouvons le dire.

Faut-il attribuer à la même période la traduction de *Legem tuam dilexi*, *Départ* et *Arbor Vitae* ? Une chose est sûre au moins : la publication des trois textes, traduits par Claudel, dans la revue belge *Antée* du 1er janvier 1906 [3]. Le 25 juillet 1907, il parle à Suarès d' « un petit poème de Coventry Patmore qu'*il* a traduit dans le temps dans *Antée* » [4]. En annotant cette lettre, Robert Mallet avait signalé que Claudel avait en effet traduit pour cette revue « quelques poèmes » [5] en janvier 1906. La note ne précisait aucun titre, pas même celui du « petit poème », qui est *Legem tuam dilexi*. En regardant ce numéro d'*Antée* on apprend autre chose que des titres : on découvre que ces trois traductions présentent de notables différences avec celles de la *N.R.F.*, on s'aperçoit aussi que si la traduction de *Legem tuam dilexi* reste

1. *Correspondance* Claudel-Gide, Gallimard, 1949, p. 176.
2. Jean-Aubry, *o. c.*, p. 186.
3. *Antée* (Bruxelles, O. Lamberty éd.), N° 8, *Poèmes de Coventry Patmore*, pp. 364-369. Cette revue belge devait, en 1908, être absorbée par *La Phalange*.
4. *Correspondance* Claudel-Suarès, Gallimard, 1951, p. 106.
5. *Ibid.*, note de la lettre précédente.

dans *Antée*, comme elle le sera dans la *N.R.F.*, inachevée, Claudel en 1906 suit le texte de Patmore 22 vers plus loin qu'en 1911-1912.

Traducteur déjà de cinq poèmes au moins, il ignore à peu près tout de leur auteur. Quand Gabriel Frizeau, qu'ont enthousiasmé les traductions d'*Antée*, lui demande : « Qui est ce poète ? »[1], il répond :

> Patmore est mort en 1875 [*sic*]. C'était une espèce de grand patricien, de santé délicate et de vie familiale et solitaire. Il se convertit au catholicisme vers le milieu de sa vie, tout en gardant, époux de trois femmes successives, de la passion humaine tout ce qu'elle a de pénétration et d' « esprit ». Cette union du sentiment religieux le plus intense et de l'amour humain spiritualisé donne à ses vers, de la beauté la plus rare et la plus exquise, une vertu singulière[2].

> Un admirable poète anglais inconnu, Coventry Patmore, qui n'a écrit qu'un millier de vers, tous du plus grand intérêt[3].

Cette formule de février 1910, dans une lettre à Gide à qui Claudel propose « quelques traductions »[3] de l'inconnu, ne fait qu'ajouter une nouvelle inexactitude aux erreurs de 1906. C'est en toute vérité que le poète affirmera en 1911 : « Je me réjouis beaucoup de connaître un peu la vie de C. P... que j'ignore complètement, sauf ses deux mariages. »[4] L'étude de Larbaud[5], à qui il s'adresse ici, restera la source essentielle, pour ne pas dire unique, de ce que Claudel dira plus tard de l'homme Patmore, en particulier dans les *Études franciscaines*[6]. Jusque là, il ne dispose que de souvenirs bien vagues, issus sans doute des entretiens avec Thorold. Patmore, bien sûr, est mort en 1896 ; et il a écrit beaucoup plus d' « un millier de vers » : le seul *Eros inconnu* en contient au moins trois fois plus ; mais c'est un petit millier de vers (environ sept cents) que comptent les dix poèmes traduits par Claudel.

Nous venons de voir qu'en 1910, il proposait à Gide pour la *N. R. F.* « quelques traductions ». Avait-il dès cette époque traduit de nouveaux textes, commencé à réviser ses anciennes versions ? Toujours est-il que l'offre étant acceptée, et Larbaud s'en

1. *Correspondance* Claudel-Jammes-Frizeau, Gallimard, 1952, p. 80.
2. *Ibid.*, p. 81.
3. *Correspondance* Claudel-Gide, p. 125.
4. Voir ci-dessus, p. 502, note 3.
5. *Coventry Patmore*, *N. R. F.*, 1er sept. et 1er oct. 1911, pp. 273-297 et 398-419. Légèrement censurée, l'étude fut reprise en 1912, dans le volume, aujourd'hui introuvable, Coventry Patmore, *Poèmes*. Traduction de Paul Claudel, précédée d'une étude de Valery Larbaud. Éd. de la *N. R. F.*, 1912. — En 1925, l'étude de Larbaud fut incorporée à *Ce vice impuni*, Messein, avant de prendre place, en 1936, dans *Domaine anglais*, Gallimard.
6. Cf. ci-dessus, p. 502, note 6.

montrant « ravi » [1], Claudel écrit, le 26 décembre 1910, à André Gide :

Étant souffrant ces jours-ci, je me suis amusé à traduire quelques petits poèmes de Coventry Patmore. S'ils vous intéressent, je vous les offre (pour rien, bien entendu !). Pour ne pas avoir l'air de trop encombrer votre revue, j'ai signé la traduction d'initiales de fantaisie [2].

Peut-on identifier ces « petits poèmes » ? Pour l'un au moins voici une quasi-certitude. La parenté d'inspiration est si évidente entre *Les Joujoux* et *L'Enfant-Jésus de Prague* [3] que le deux textes sont, sans doute, d'époques voisines. Or, dans l'*Enfant-Jésus*, « c'est décembre » ; et ce ne peut être que décembre 1909, ou 1910. Si l'on ajoute que le manuscrit des *Joujoux* est écrit au crayon, — ce qui correspond bien à un travail d'homme « souffrant », griffonnant dans son lit ou dans un fauteuil, — on n'hésite plus à dater *Les Joujoux* de décembre 1910. Cette traduction, d'autre part, commençant sur la même feuille que la fin du *Départ*, on jugera probable que ce dernier poème, assez court lui aussi, ait été traduit, ou plutôt retraduit, à Prague, en décembre 1910, ainsi peut-être que *L'Azalée* qui précède *Le Départ* sur le manuscrit.

Gide cependant, ayant réclamé le 7 janvier 1911 [4] les traductions promises, dut les recevoir dans le courant du mois. Car le 31, Claudel lui écrivait : « Bien entendu, imprimez le C. P. quand vous voudrez. » [5] Avait-il désormais achevé l'ensemble que nous possédons ? Larbaud, en tout cas, réclama d'autres textes :

Je trouve [déclarait-il à Gide, le 22 mai 1911] que Claudel devrait traduire encore deux ou trois poèmes de *The Unknown Eros*, par exemple « Magna est Veritas » et la grande Ode à la Sainte Vierge (« The Child's Purchase »). Cela donnerait une idée plus complète de C.K.D. Patmore. Je vais lui écrire [6].

Alerté par Larbaud, Claudel répond dès le 30 mai [7], joignant à sa lettre les traductions de *Magna est Veritas* et d'*Eros et Psyché*. De ce dernier poème une traduction, nous le savons, était prête depuis longtemps. La promptitude de la réponse et de l'envoi

1. Gide à Claudel, 12 mars 1910, *Correspondance* Cl.-G., p. 128.
2. *Ibid.*, p. 158. On retrouvera ces « initiales de fantaisie » dans la *N. R. F.* du 1er octobre 1911 où le poème *Legem tuam dilexi* est suivi de la formule : « (Traduction par O. W. K.) » (p. 388). Cet indice permet d'attribuer à la période pragoise une révision de la traduction de ce poème.
3. *Œuvre Poétique*, pp. 436-437.
4. *Correspondance* Claudel-Gide, p. 159.
5. *Ibid.*, p. 160.
6. *Lettres à André Gide*, pp. 27-28.
7. Jean-Aubry, *o. c.*, p. 168. Cf. *supra*, p. 2.

ferait croire qu'il en allait de même pour le premier. Mais comme Claudel déclare à Gide que cette courte pièce ne lui « semble pas spécialement frappante » [1], j'inclinerais à croire qu'il n'avait pas traduit *Magna est Veritas* avant de recevoir la requête de Larbaud. Pour complaire à celui-ci, qui se voyait déjà refuser *The Child's Purchase*, (« très remarquable », mais « trop longue et entachée de cette préciosité qui est le défaut de Coventry Patmore ») [2], il aura rapidement mis en français, à la fin mai, les dix vers de *Magna est Veritas*.

Ainsi s'achève l'histoire des traductions claudéliennes de Patmore. Avec leur publication en revue puis en volume [3], nous rejoignons ce que l'on connaît depuis longtemps. (Il reste seulement à étudier — nous l'avons dit — les variantes des pièces dont nous possédons des versions successives). Au total, Claudel a traduit dix poèmes en deux étapes : la première, avant 1906, dès la retraite à Solesmes peut-être ; la seconde, à Prague en 1910-1911. D'un détail fatalement fastidieux retenons deux faits : 1. Claudel a connu dès 1900 *The Unknown Eros*. — 2. Avant 1906, il avait traduit les pièces pour lui les plus importantes de ce recueil.

Il n'abandonnera pas tout à fait Patmore après l'article des *Études Franciscaines* (1914). Mais ensuite, si le souvenir demeure, rien n'indique un renouveau véritable de la curiosité : ainsi dans une conférence prononcée à Baltimore en 1927, il associera une fois de plus le nom du poète anglais à l'idée de monde fini et à l'image du vase de la veuve de Sarepta [4].

Tels sont les faits : ils offrent à l'exégèse une base plus solide que cette « rencontre mystérieuse [...] entre les deux poètes » qu'on situait hier encore « aux environs de 1906 » [5]. Nous savons désormais qu'il est légitime de chercher, dès la première des *Cinq Grandes Odes*, les échos de l'*Eros inconnu* ; et nous n'oublierons pas que tout rapprochement avec d'autres œuvres de Patmore relève de la plus gratuite conjecture.

1. Lettre du 27 mai 1911, *Correspondance* Claudel-Gide, p. 175.
2. A. Gide, *ibid.*
3. *N.R.F.*, 1er sept. 1911, pp. 298-308 ; 1er oct. 1911, pp. 385-397. — Sur le volume, cf. *supra*, p. 505, note 5.
4. *Religion et Poésie*, in *Positions et Propositions*, II, p. 33. Sur le thème du monde fini et l'image du vase, cf. la seconde partie de notre étude.
5. Maurocordato, *o. c.*, p. 16.

II

L'influence du poète anglais sur son lecteur français est d'abord intellectuelle et religieuse. Dans l'ordre proprement poétique, elle apparaît moins nettement : même, que peuvent avoir de commun le violent, le puissant Claudel et ce victorien dont il souligne lui-même la « préciosité » ? Pourtant sur ce terrain-là aussi, il est le débiteur de Patmore. Certes, les dettes poétiques ne sont pas de celles qu'on chiffre ; mais si Patmore n'a fait qu'unir sa voix au chœur des grands inspirateurs de Claudel, le poète des *Grandes Odes* et de la *Cantate* a distingué cette voix et en a retenu certains accents.

Il a peu écrit sur Patmore, du moins peu publié : la lettre au P. Ubald d'Alençon reste son seul apport à l'exégèse patmorienne. Mais s'il y avoue « *son* insuffisance » [1], il y donne en même temps les deux clés de son admiration pour le poète catholique anglais : « deux idées [...] dominent son œuvre et sa vie : l'une est celle de l'Amour conjugal, l'autre est celle d'un monde fini » [2].

La formule et le développement qui la suit semblent donner une égale importance à ces deux idées. Claudel exalte après Patmore et avec Bellarmin la grandeur d' « un sacrement qui [...] nous place en clôture » [2]. Déjà, « la gardienne du poète » affirmait dans *La Maison fermée* : « Ce qu'est la clôture pour un moine, est le sacrement pour lui qui fait une seule chair de nous deux. » [3] De même, quand, reprenant une thèse du *Traité de la Co-Naissance* [4], Claudel écrit : « ... le cercle, par exemple, qui est l'image de l'Infini, l'est également du Fini. Le monde n'est pas infini. Il est inépuisable, ce qui est bien différent, inépuisable comme le vase de la veuve de Sarepta » [5] — on reconnaît les mots mêmes de *La Maison Fermée* :

> Soyez béni, mon Dieu [...]
> Qui avez fait de moi un être *fini* à l'image de votre perfection. [...]
> Vous avez fait de mon esprit un vase inépuisable comme celui de la veuve de Sarepta [6].

Ce double parallélisme entre le texte de 1910-1914 et l'ode de 1908 semble confirmer que l'Amour conjugal et le monde fini

1. *Lettre sur Coventry Patmore, Positions et Propositions*, II, p. 29.
2. *Ibid.*, p. 30.
3. *Œuvre Poétique*, p. 279.
4. Cf. *infra*, p. 510.
5. *Lettre sur Coventry Patmore, Positions et Propositions*, II, p. 33.
6. *Œuvre Poétique*, p. 284.

constituent bien pour Claudel les « deux idées » essentielles de Patmore, du Patmore, répétons-le, de *L'Eros inconnu*. A vrai dire, l'article des *Études franciscaines* indique encore un troisième thème : « les fiançailles de l'âme avec le Rédempteur [1] ». On pourrait certes rattacher ce thème-là à celui de l'Amour conjugal, figure pour Patmore d'un plus haut Amour ; mais il n'est pas sûr du tout que l'ait ainsi entendu le célibataire qui découvrait *The Unknown Eros*.

La correspondance de Claudel avec Rivière, Frizeau, Gide ou Suarès, montre au contraire que le poète n'attache pas le même prix aux différents thèmes patmoriens qu'énumérera l'article de 1914. En ces années où naissent les *Cinq Grandes Odes*, ce qui domine tout, c'est l'idée de la limite, du clos, du fini : « Cette idée d'un monde fini et fermé, d'une terre seule habitée par des êtres vivants et intelligents, que j'ai trouvée dans Coventry Patmore et qui m'a été confirmée scientifiquement par Wallace, est pour moi une source de lumière [2] », écrit-il à Rivière le 28 janvier 1908, à propos de *La Maison fermée*. Cette phrase ne nous donne pas seulement la clé — une clé patmorienne — de la cinquième ode ; elle éclaire tout le recueil dont Claudel, quelques mois plus tard, définira ainsi pour Gide l'inspiration :

> J'ai fini depuis près d'un an un nouveau livre que j'appellerai *Cinq Grandes Odes* [...] Ce sont de grands monologues lyriques où je reprends poétiquement certains thèmes de mon livre de philosophie, par exemple : de l'inépuisable dans la fermeture, le cercle qui est le type de toute forme, fini et cependant infini, œuf, semence, bouche ouverte, zéro. Si Christophe Colomb était parti avec le désir de trouver un monde nouveau, ce n'aurait été qu'un aventurier de génie. Ce qui fait sa grandeur incomparable, c'est sa foi dans le cercle parfait. Ce que peindront mes *Odes*, c'est la joie d'un homme que le silence éternel des espaces infinis n'effraie plus, mais qui s'y promène avec une confiance familière, sachant que Dieu qui n'a fait que des choses parfaites n'a [pu] [3] que faire des choses finies et que, connaissant le nombre de ses passereaux, il n'ignore pas celui de ses étoiles. Il y a des gens, paraît-il, qui ont le sentiment continuel de la fuite et du passage ; pour moi, sans doute à voir ce ciel toujours pur, j'ai pris une très forte notion de la fixité [4].

Le thème du fini traverse toute cette page ; il n'y joue pas seulement le rôle d'un « exemple », comme le ferait croire le début. La suite montre bien en effet que pour Claudel, la « joie » même que peindront ses odes naît de la vision d'un monde fini, se con-

1. *Lettre sur Coventry Patmore*, *loc. cit.*, p. 32.
2. *Correspondance* Rivière-Claudel, Plon, 1926, p. 129.
3. J'intercale (pu) pour l'intelligibilité du texte, que je cite d'après l'éd. R. Mallet de la *Correspondance* Claudel-Gide. Le contexte montre assez qu'il y a eu, ou lapsus de Claudel, ou erreur de lecture de l'éditeur, ou faute d'impression. On pourrait lire aussi : « n'a que faire des choses infinies. »
4. Lettre du 8 nov. 1908, *Correspondance* Claudel-Gide, pp. 91-92.

fond avec cette doctrine de Patmore : « Lui aussi — écrira Claudel à Gide en 1910 — est un précurseur de cette doctrine qui, je le crois, sera celle du XX^e siècle, la doctrine de la *fermeture*, de la fin, de l'inépuisable dans l'éternellement fermé [1] ». Ce « lui aussi » nous rappelle certes, si nous allions l'oublier, que Claudel lui-même se considère comme « un précurseur » : n'a-t-il pas écrit dans son *Traité de la Co-Naissance* : « Toute forme est une variation du cercle » et « Toute forme est fermée » [2] ? Et peut-être n'avait-il pas eu besoin de Patmore pour découvrir cette nécessité de la fermeture. Patmore, du moins, a fortifié en lui cette intuition qui serait le sens même de sa conversion, si l'on en croit la pénétrante analyse de Georges Poulet :

> ... de *Tête d'Or* à toute l'œuvre subséquente, le passage de Claudel n'est [...] pas seulement caractérisé par la conversion à Dieu (mystique, il l'était déjà — bien entendu, à l'état sauvage), mais encore par la conversion à la limite et à la mesure. En atteignant Dieu, Claudel atteint du même coup les bornes de son expansion. Il touche son terme. Il se reconnaît en deçà de l'infini. Dès lors l'espace où il s'enflait circulairement change de caractère. C'est un espace fini, qu'entoure, comme au moyen âge, un espace infini, Dieu ou l'Empyrée [3].

Ce qu'il est permis d'attribuer à Patmore, ce que confirme « scientifiquement » après 1903 la lecture de Wallace [4], c'est l'application à l'univers de ce sens de la limite, c'est la vision d'un monde inépuisable et sphérique ayant pour centre notre terre, c'est la restauration d'une ordonnance de la Création autour de l'homme et pour lui.

On peut médiocrement goûter la philosophie de Claudel ; et je sacrifierais volontiers tout l'*Art Poétique* à une seule des *Grandes Odes*. Mais c'est un fait que ce poète se croyait philosophe et qu'il a voulu, dans les *Odes* précisément, « reprendre et développer en les mêlant à *sa* théorie de la Parole et aux incidents de *sa* vie passée et présente la doctrine de *ses* deux traités » [5]. Dès lors, il est capital de savoir que sur le plan de la « doctrine », Claudel se reconnaît débiteur de Coventry Patmore, de savoir aussi qu'il a découvert dès 1900 l'*Unknown Eros*. Quand on tient ces deux certitudes, on doit suivre à travers tout le recueil des *Odes* l'expression lyrique de cette doctrine de la fermeture et du cercle, en la rattachant à ses origines patmoriennes.

1. Lettre du 26 février 1910, *ibid.*, p. 125.
2. *Œuvre Poétique*, pp. 163 et 159.
3. *Œuf, semence, bouche ouverte, zéro*, in *N.R.F., Hommage à Paul Claudel*, septembre 1955, pp. 452-453.
4. Alfred Russel Wallace, *Man's Place in the Universe*, 1903. Claudel recommande ce livre à Frizeau et à Rivière. Cf. la lettre à ce dernier, citée plus haut, p. 500, note 2.
5. A Rivière, 11 janvier 1908, *Correspondance* Rivière-Claudel, p. 124.

Déjà, dans les *Muses*, commencées en 1900 et achevées dès 1901, comme l'a affirmé avec force Paul Claudel en sa vieillesse [1], avant donc les deux *Connaissances*, nous entendons plus d'un écho de la théorie du monde fini. Leur résonance est d'autant plus frappante ici que cette Ode est la plus explosive, la plus déchaînée qu'ait écrite le poète. Il y invoque pourtant les « Muses modératrices » et « les grandes Muses intelligentes » ; voici Uranie :

Aucun système de pensées tel que les Pléiades,
Faisant son ascension à travers le ciel en marche,
Dont le compas ne suffise à prendre tous les intervalles, calculant chaque proportion comme une main écartée [2].

Dans *L'Esprit et l'Eau* (composé en 1906), le thème de la fermeture s'affirme plus nettement encore :

Que m'arrive-t-il ? car c'est comme si ce vieux monde était maintenant fermé.
Comme jadis lorsqu'apportée du ciel la tête au-dessus du temple,
La clé de voûte vint capter la forêt païenne.
O mon Dieu, je la vois, la clef maintenant qui délivre,
Ce n'est point celle qui ouvre, mais celle-là qui ferme ! [3]

Et dans le *Magnificat*, écrit en 1906-1907, lorsque Claudel évoque « les sept sphères de cristal superposées », et ces « confins du monde où le travail de la création s'achève », quand il s'écrie : « Je suis pris et ne peux m'échapper, comme un chiffre prisonnier de la somme » [4], c'est encore le thème du monde fini que Patmore opposait à l'affreux infini : « The « Infinite ». Word horrible ! » [5]

C'est évidemment dans *La Maison Fermée* que la « doctrine » trouve son plein épanouissement : toute la cinquième Ode est une suite de variations sur le thème de la fermeture. La richesse symbolique du poème est liée à la diversité des sens que le poète donne tour à tour ou simultanément, aux deux mots *maison* et *fermée*. Il prend ceux-ci à différents niveaux. Ainsi, la « maison » représente d'abord la demeure de l'homme, fermée parce qu'il est marié (chez « les vieux garçons », au contraire, « il n'y a rien qui ferme » [6]), parce qu'au dehors règne le froid et vit un peuple étranger. Mais la maison, c'est aussi la tour d'ivoire du poète

1. Cf. *Mémoires Improvisés*, p. 160.
2. *Œuvre Poétique*, pp. 225, 226 et 227.
3. *Ibid.*, p. 240.
4. *Ibid.*, pp. 250, 252, 253.
5. Premiers mots de *Legem tuam dilexi*. Coventry Patmore, *Poems*, (second collective edition), t. II, London, George Bell and sons, 1886, p. 68. On trouvera la traduction Claudel de ce poème in *Œuvre Poétique*, pp. 311-313.
6. *Œuvre Poétique*, p. 279.

qui ne s'occupe plus des hommes et s'adonne à un art « fermé »[1], hermétique.

Cette maison figure encore un microscosme : c'est un petit monde clos, physiquement clos, « à l'imitation de l'Univers que Dieu a créé inépuisable et fini »[1]. Dans ce corps qu'est la maison bat le « triple cœur »[2] du poète, de sa femme et de son enfant : réalité charnelle qui en évoque une spirituelle, la réalité mystérieuse des trois personnes divines unies en l'Amour. Maison de l'âme aussi, que Claudel montre gardée par « les grandes Muses carrées, les Quatre Vertus cardinales »[3]. Saint Thomas déjà avait dit : « Solidum mentis nostrae aedificium justitia, temperantia, prudentia, fortitudo sustinet[4]. »

Enfin, comme elle est l'image du monde physique, la maison du poète est celle de la grande demeure catholique, elle aussi fermée et ouverte. Le poète est un « rassembleur »[5], mais ce qu'il rassemble, c'est un tout, une totalité. Dieu seul, certes, connaît la somme, mais il y a une somme du visible et de l'invisible. Et le premier ne s'ouvre au second que pour se refermer avec lui dans la sphère parfaite de la communion : tel est le sens des invocations du poète aux morts et des morts aux vivants sur quoi s'achève l'ode. Elles parachèvent la catholicité et referment le cercle qu'avaient semblé briser les plaintes du début : les hommes avaient tort de se plaindre, car le poète ne cesse d'être uni non seulement à eux tous mais encore aux « Mânes », à « la foule innombrable des défunts »[6]. A ce point du développement lyrique, sautent les ultimes clôtures terrestres et se referme le cercle éternel dont elles étaient les figures : celui du « Royaume de Dieu »[7].

En citant saint Thomas, j'ai montré que je ne cédais pas à la tentation de faire de Patmore l'inspirateur unique de *La Maison fermée*. L'astronome Wallace offrait aussi à Claudel une caution scientifique : ne montrait-il pas un monde fini, organisé autour d'un système solaire ayant lui-même la terre pour centre ?[8] Il est d'autres sources encore. Elles ne retirent pas à Patmore le

1. *Ibid.*, p. 277 (*Argument* de la Cinquième Ode).
2. Voir ci-dessus, p. 511, note 6.
3. *Ibid.*, p. 285.
4. Cité par Maurocordato, *o. c.*, p. 116.
5. *Œuvre Poétique*, p. 280.
6. *Ibid.*, p. 291.
7. Derniers mots de *La Maison fermée*. *Ibid.*, p. 292.
8. Cf. en particulier la conclusion de *Man's Place*, pp. 294-295. N'ayant pu consulter l'original anglais, nous renvoyons à la traduction allemande de F. Heinemann, Vita Deutsches Verlagshaus, Berlin, 3e éd., s. d.

privilège que Claudel lui a reconnu en maintes occasions : d'avoir confirmé et aidé à formuler une intuition centrale de notre poète.

Quant à la seconde des idées de Coventry Patmore que soulignait l'article de 1914, la dignité du mariage chrétien, on peut penser que Claudel y fut d'abord moins sensible qu'à cette intuition des « limites ». En fait, l'exaltation du mariage comme « clôture », du sacrement qui forme le ciment spirituel de la « maison fermée », n'apparaît que dans la cinquième Ode, où surgit et parle pour la première fois « la gardienne du poète »[1]. La correspondance permet ici de rectifier les indications de l'essai sur Patmore. La lettre au P. Ubald doit certainement beaucoup à Larbaud, dont l'introduction aux textes traduits par Claudel fut en 1911 une introduction, en effet, non seulement pour les lecteurs de la *Nouvelle Revue Française*, mais pour le traducteur lui-même[2]. Ce qui, dès 1900, a frappé Claudel dans *L'Eros inconnu*, c'est moins la louange du mariage, que l'inspiration mystique qui, sous les noms d'Eros et de Psyché, retrace les relations de l'âme et de son Dieu. Ce nouveau « Cantique des Cantiques »[3] l'a si fortement séduit qu'il traduisit d'abord, nous l'avons vu, *Eros et Psyché* et le *De Natura Deorum*, qui lui fait suite. Lui-même, Claudel, que fait-il dans *La Muse qui est la Grâce*, sinon transcrire à sa manière le dialogue de l'âme et de Dieu ? Ernest Beaumont l'a bien vu :

> ... ce sont surtout les magnifiques odes de Patmore, *The Unknown Eros*, poèmes d'une passion intense et d'un langage merveilleusement compact, serré, où l'âme humaine parle avec Dieu comme Psyché avec Eros, comme l'Épouse et l'Époux du *Cantique des Cantiques*, qui ont dû exercer leur influence sur Claudel[4].

On notera cependant que chez Patmore l'âme est une femme qui attend un visiteur divin. Chez Claudel, c'est un « pataud », un « lourd imbécile »[5] très masculin que visite la plus belle des femmes, la grâce divine. Il y a, bien sûr, le cri étonnant : « O la femme qui est en moi ! »[6] Reste que la tonalité générale est distincte de celle des odes patmoriennes. Il faut attendre dans la *Cantate à trois Voix* le *Cantique de la Chambre intérieure* pour que le grand lyrisme claudélien fasse entendre des accents plus proches encore de ceux d'*Eros et Psyché*. Ici, la parenté est trop

1. Voir *supra*, p. 511, note 6.
2. Cf. *supra*, p. 505.
3. Cf. *supra*, p. 503, note 3.
4. *L'Ode claudélienne. Deux exégètes.* Dans *Archives des Lettres Modernes*, Paris, janvier 1958, nº 8, p. 39.
5. *Œuvre Poétique*, p. 268.
6. *Ibid.*, p. 270.

frappante pour être fortuite et, en 1931, les traductions de Coventry Patmore rejoindront tout naturellement dans un même volume *La Cantate à trois Voix* [1].

Peut-on aller plus loin — si c'est aller plus loin que de suivre dans le détail de l'expression cette influence qui, au plan de l'inspiration générale, nous a paru si évidente ? Peut-on déceler dans l'œuvre lyrique de Claudel, à côté d'une inspiration patmorienne, une influence proprement poétique de l'*Unknown Eros* ?

Voici d'abord une probabilité très forte. On sait que vers 1900, le poète, grâce à Suarès, a vraiment découvert Pindare ; on a déjà signalé le stimulant que représente pour lui l'ode pindarique, avec sa richesse d'invention rythmique, son exigeante liberté et son « beau désordre ». Maintenant que nous savons qu'à la même époque Claudel découvrait de Patmore les odes précisément, n'est-il pas permis de penser qu'il y eut là pour lui une autre incitation à s'essayer dans ce genre ? Ernest Beaumont a remarqué que telle thèse de Claudel sur « le vers primitif [...] toujours ïambique » [2] rejoignait une théorie de Patmore. Mais Claudel a-t-il lu l'*Essay on English metrical Law* — reproduit, il est vrai, en 1886 dans le même volume que *The Unknown Eros* [3] ? Ne pouvant ni l'affirmer ni le nier, nous n'attacherons pas une importance excessive à cette parenté d'opinion. En nous en tenant à ce qui est certain, — la lecture de l'*Eros inconnu*, — nous observerons seulement que l'ode patmorienne présente bien des analogies avec l'ode claudélienne : versets de longueur inégale, coupés parfois de manière à séparer deux mots qui forment pour la grammaire et pour la diction courante un tout indissociable :

Forbidden, by wise heathen ev'n, to be
Spoken of Deity.

And these
Mean Man [4].

Pindare, certes, offrait aussi de telles coupes. Mais l'exemple d'un moderne a dû pousser le poète des *Muses* à adopter cette forme si belle, « d'une rigueur unique et d'une liberté infinie » [5], lui disait Suarès ; à quoi, il répondait en écho : « J'aime cette forme parfaitement libre » [6]. Patmore toutefois conserve la rime

1. *La Cantate à trois Voix*, suivie de *Sous le Rempart d'Athènes* et de traductions diverses. Gallimard, 1931.
2. Beaumont, *o. c.*, p. 20.
3. Pp. 217-267 du vol. cité ci-dessus, p. 511, note 5.
4. *Legem tuam dilexi*, *ibid.*, pp. 68 et 69.
5. Lettre du 24 juin 1907, *Correspondance* Claudel-Suarès, p. 103.
6. Lettre du 30 juin 1907, *ibid.*, p. 104.

à laquelle Claudel reviendra dès le *Processionnal*. L'idée même d'une poésie à demi liturgique, à quoi il se ralliera après les *Cinq Grandes Odes*, il n'a, certes, pas eu besoin de Patmore pour la concevoir : son missel y suffisait. Néanmoins il a pu être frappé de la structure d'un poème comme *The Child's Purchase* — que Larbaud voulait qu'il traduisît — où les couplets en versets rimés sont séparés par le refrain litanique : *Ora pro me*.

Quant aux souvenirs d'images ou d'expressions patmoriennes que l'on peut glaner dans l'œuvre lyrique de Claudel, on n'en trouvera point ici un relevé exhaustif, mais seulement quelques exemples. J'emprunte le premier à l'étude de Maurocordato, qui cite le texte français :

O capture ! ô pêche miraculeuse ! ô million d'étoiles prises aux mailles de notre filet,
Comme un grand butin de poissons à demi sorti de la mer dont les écailles vivent à la lueur de la torche ! [1]

Et voici le texte de Patmore :

And, lo, I caught [...].
Not the quick, shining harvest of the Sea... [2].

Les deux poètes ont ici une source commune, qui est évangélique. Mais le traducteur de *Vesica Piscis* n'aurait-il pas présents à l'esprit les vers de Patmore quand il évoque cette « pêche miraculeuse » ? C'est encore la Bible que l'on trouve à l'origine du « dead-dog » [3], d'*Arbor Vitae* et des « chiens morts » [4] du *Magnificat*, où Claudel vitupère comme Patmore « the Time's civility » [5].

Nous avons déjà remarqué les ressemblances entre *L'Enfant-Jésus de Prague* et *The Toys*. Mais le poème qui suit *L'Enfant-Jésus, Le Jour des Cadeaux*, reprend encore de plus près — après un début bien différent — l'inspiration des *Joujoux*. Patmore, attendri par les objets qu'il trouvait au chevet de son enfant, priait Dieu d'être ainsi désarmé par les pauvres joujoux des adultes. Claudel, de même, dit au Seigneur :

... peut-être ça Vous plaira, quelque chose d'affreux et de compliqué
Où il a mis tout son cœur et qui ne sert à quoi que ce soit.
Ainsi ma petite fille, le jour de ma fête, qui s'avance avec embarras,
Et qui m'offre, le cœur gonflé d'orgueil et de timidité,
Un magnifique petit canard, œuvre de ses mains, pour y mettre des épingles en laine rouge et en fil doré ! [5]

1. *Œuvre Poétique*, p. 289.
2. *Vesica Piscis, The Unknown Eros*, éd. citée, p. 53. Traduction Claudel in *Œuvre Poétique*, p. 310.
3. *Arbor Vitae, ibid.*, p. 61. Traduction Claudel in *Œuvre Poétique*, pp. 310-311.
4. *Œuvre Poétique*, p. 261.
5. *Œuvre Poétique*, p. 438.

Pour le poète français comme pour l'Anglais, les actes des hommes sont au regard de Dieu tels qu'à nos yeux les joujoux de nos enfants.

Entre l'*Eros inconnu* et la poésie claudélienne il est d'autres rencontres : cette Beata [1], par exemple, que l'on trouve chez Patmore avant de l'entendre dans la *Cantate*. Probantes ou non, de telles rencontres ont en définitive moins d'importance que l'élan donné au lyrisme de Claudel par les images du monde fini et du Cantique des Cantiques patmorien.

Auprès de Paul Claudel, Coventry n'a certes jamais joué le rôle d'un Rimbaud, d'un Eschyle ou d'un Shakespeare. Mais on ne saurait négliger l'apport de l'*Unknown Eros* à la pensée et à la poésie claudéliennes. Un hasard — la Providence, eût dit notre poète — lui fait découvrir ce recueil d'odes au moment précis où il recherche une forme nouvelle d'expression lyrique. N'oublions pas Pindare, mais convenons que l'exemple d'un moderne et d'un chrétien prouvait au moins que ressusciter l'ode n'était pas une chimère. Tout de suite deux thèmes patmoriens frappent Claudel : l'horreur de l'infini, les noces spirituelles de l'âme et de son Dieu. Et ces deux thèmes qui répondent si bien à son attente, à sa recherche, Claudel les découvre alors qu'il va composer son *Art Poétique* et ses *Cinq Grandes Odes*. N'en concluons pas que les deux livres sortent de l'*Unknown Eros*. Le « livre inépuisable » [2], source capitale de l'*Art Poétique*, a pour auteur Thomas d'Aquin ; et les *Grandes Odes* naissent, comme l'a fort clairement dit Claudel lui-même, des méditations théoriques de l'auteur mêlées, non seulement aux « incidents » [3], mais aux expériences les plus profondes, douloureuses ou joyeuses, des années 1900-1908 : la ligne de partage de midi traverse les *Odes* comme la vie même du poète. Mais si Patmore n'est pas *la* source des œuvres de ce temps, il est une source essentielle. Claudel lui doit, avec la confirmation de certains de ses pressentiments, une vue de l'univers que précisera la lecture de Wallace. Il retrouvait ainsi, comme l'a bien vu Georges Poulet, un cosmos médiéval ; les témoignages concordants d'un poète et d'un astronome contemporains justifiaient ce retour en arrière.

Quant au dialogue mystique, Claudel n'allait cesser de le reprendre. Là aussi, l'essentiel sort de l'expérience vécue, de la

1. *The Unknown Eros*, éd. citée, p. 11.
2. *Connaissance de l'Est*, *Œuvre Poétique*, p. 92.
3. Cf. *supra*, p. 510, n. 5.

privation de cette « rose » qui apparaît dès les *Cinq Grandes Odes* avant d'être chantée dans la *Cantate* [1]. Mais Patmore a joué son rôle de modèle et de précurseur : n'avait-il pas été, lui aussi, le poète des amours séparées et des mystiques retrouvailles ?

Deux convertis, deux poètes : sur cette double parenté on avait bâti des rapprochements arbitraires. Nous savons déjà que l'homme Claudel était bien différent de l'homme Patmore qu'au surplus il ne connaissait guère. Il faudrait souligner aussi la différence des tons. Claudel parlait de la « préciosité » de Patmore. Si hésitantes qu'aient été parfois ses traductions, il ne pouvait ignorer que Coventry n'était pas tout à fait de sa race : quoi de commun entre le sédentaire et le voyageur, entre l'afféterie et la force, entre le chantre du mariage et ce poète chrétien si longtemps et si curieusement fermé à la grandeur du septième sacrement ? Quoi de commun en effet, si ce n'est l'essentiel aux yeux de Patmore comme de Claudel, le christianisme ? Un christianisme vivant et vécu, en réaction contre le scientisme et l'idolâtrie du progrès ; un christianisme qui est vie autant et plus que doctrine, qui n'a de sens que par la relation qu'il institue entre une âme et son Dieu. Là est le secret de l'influence que ce poète mineur a exercée sur un très grand : non point une influence « séminale » comme celle de Rimbaud : Patmore a tout juste fourni à Claudel, avec l'exemple d'une liberté lyrique, les deux notes qui manquaient à son catholicisme. Il l'a aidé à refermer le cercle de cet univers « maintenant total » [2], ordonné autour de l'homme par excellence, Jésus, Dieu fait homme ; il l'a aidé à discipliner ce « mystique à l'état sauvage » qui était en lui comme en Rimbaud. Sans Patmore, Claudel eût sans doute tôt ou tard mis l'ordre dans le monde comme dans son âme. Mais il se trouve qu'à une étape décisive de son itinéraire poétique et spirituel, Tête d'Or le conquérant a rencontré le tertiaire de saint François et que cet exemple l'a assez frappé pour donner forme à des tendances encore confuses. Là s'arrête l'action de Coventry D. Patmore sur Paul Claudel. Ce n'est pas la rude poigne de Rimbaud, ce n'est « rien que la petite pression de la main pour gouverner » [3].

Marius-François Guyard.

1. *Cantique de la Rose* (par « Beata »), *Œuvre Poétique*, pp. 328-330.
2. *Œuvre Poétique*, p. 240.
3. *Ibid.*, p. 227.

LECTURAS DE GARCÍA LORCA

Federico García Lorca entró muy pronto en su leyenda de literato popularista ; tanto, que él mismo pudo protestar vehementemente contra este falseamiento de su verdad poética :

... Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. [...] Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy... [1]

Es evidente el entronque de Lorca con las grandes voces de la lengua española : el poeta dio conferencias sobre Góngora (en 1927 ; ya lo citaba, en 1918, en su primer libro) y sobre Soto de Rojas, y puso en escena a Lope, Calderón, Tirso y Cervantes. Jorge Guillén nos dice que Lorca había leído *Los cabellos de Absalón* de Calderón de la Barca, y también incluye entre sus fuentes inspiradoras a Valle-Inclán y a Crommelynck (*loc. cit.*, pág. LX) ; el nombre de Synge — Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez tradujeron sus *Jinetes hacia el mar* — ha sido invocado a propósito de *Bodas de sangre*.

Estas notas procuran agregar algunos nombres y obras a las lecturas extranjeras y españolas de Lorca ; estas huellas merecen rastrearse por lo que nos revelan sobre su manera de componer, tan suya y tan lejana a la vez de ese gitano — más mediúmnica que conscientemente inspirado — en que se lo quiso convertir. Pero la libertad con que Lorca sabía usar sus fuentes dificulta la tarea del investigador. Si en sus poemas mecha de manera constante y ostensible versos y giros tradicionales [2], rara vez un tema de procedencia literaria aparece en estado « químicamente puro ». Si un verso de Guillén (« Sí, tu niñez ya fábula de fuentes ») juega como libre estribillo en *Tu infancia en Menton* (págs. 403-

1. CARTA (de 1927) a Jorge GUILLÉN, pág. 1563 de las *Obras completas de F. G. L.*, 3a. edición, Madrid, Aguilar, 1957. — Citaremos siempre por esta edición y tirada, de la que proceden, además, las citas de textos de Jorge Guillén.

2. Véase D. DEVOTO, *Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca*. En *Filología* (Buenos Aires), II : 292-341, 1950.

404), el riguroso epígrafe restituye lo aviado elevándolo a homenaje poético. Las sugestiones literarias casi nunca se nos dan aisladas : Lorca las acopla, complementándolas con otras de signo diferente, y lo que pudiera ser un préstamo se convierte en una recreación. Recreación en el doble valor de la palabra : una vuelta a crear, tanto como un recrearse.

Lope y Cervantes.

El romance de *Preciosa y el aire* (págs. 354-356), que Amado Alonso refería a a fábula ovidiana de Bóreas y Orithya [1], es un ejemplo cabal de la independencia de Lorca frente a sus fuentes. La tela de fondo — ¿es necesario recordarlo? — viene del mejor Cervantes :

> Cuando Preciosa el panderete toca
> y hiere el dulce són los aires vanos...
> (*La Gitanilla*. BAE, I, col. 106 *a*).

Y no parece mero azar el hecho de que, en la edición que citamos (la más corriente de *La Gitanilla*), la misma columna contenga otro poemita, cerrado por la formulilla tradicional de

> Dios delante
> y San Cristóbal gigante.

Sobre este bastidor cervantino el poeta hilvana materiales de diversa procedencia : « míralo por dónde viene » es verso de saeta ; « el cónsul de los ingleses », primo del Pedro Domecq del *Romance de la Guardia Civil española* (pág. 383), responde a un idéntico gusto de neoprimitivismo ; la tradición del santo con nombre en aumentativo es también popular [2] ; el asalto amoroso del viento, empreñador de yeguas (y, por lo menos hasta el siglo XVIII, también de mujeres) es un mitologema — para usar la voz cara a Kerényi — viejo como la noche [3]. Y hasta parecería haber aquí, además, la colaboración de otro gran clásico espanol : Lope.

1. Citado por Guillén, *loc. cit.*, pág. IX. Cf. *Metamorfosis*, libro VI, verso 677 y sigs. — Georges Peccot muestra que, tanto Luciano como la casi totalidad de los [vasos griegos pintados ponen...] en relieve el carácter rijoso de Bóreas : no lo muestran ya como un monstruo, pero su « type imposant de la force virile, avec quelque chose de sévère et même de dur qui convenait bien à celui des vents dont la violence était la plus redoutée... dans la plénitude de son irrésistible vigueur », encarna la imagen de « une noblesse presque sinistre ». (*L'Enlèvement d'Orithyie par Borée. Œnochoé du Musée du Louvre*. Paris, typogr. G. Chamerot, 1874, pág. 22).

2. Devoto, *Notas...*, pág. 320.

3. Ejemplos y bibliografía de la concepción *sine concubitu* en el *Bulletin Hispanique*, LIX : 12 (notas 7 y 8), 1957.

El tercer centenario de la muerte de Lope de Vega (1935) encuadra, con el homenaje a Góngora (1927), lo más extraordinario de la floración poética española de este siglo. Ambas celebraciones sirven de contraseña a los jóvenes poetas, y encarnan a la vez las dos características dominantes de la escuela ; oscuridad solitaria, y comunión con el tono y las formas populares. (Por razones similares, aunque diferentes, Garcilaso es hoy módulo y tótem de la joven poesía de España). Lope se transparenta más de una vez en la obra de Lorca — que es, de todos los poetas de hoy, quien mejor ha sabido recoger su herencia aristocráticamente popular —, y Belisa-Lolita rinde honores explícitos al Fénix (*Canciones*, pág. 328 ; *Amor de Don Perlimplín*, pág. 921). Pero — como siempre que se trate de las influencias en Lorca — hay que andarse con tino y pies de plomo ; si se sienten tentaciones de restituir a Lope dos de los más hermosos versos de *La casada infiel* (« con el aire se batían / las espadas de los lirios », pág. 363) pensando en

> Echen las mañanas,
> después del rocío,
> en espadas verdes
> guarnición de lirios [1],

conviene no olvidar que la asociación espada-lirio es tan antigua como la fitonomástica (cf. espadaña, o gladio o gladíolo), y que el impacto lorquiano está en ese « con el aire se batían », aligerado por el verso impar.

No es imposible, sin embargo, que el germen de *Preciosa y el aire*, que cabe en ocho versos exactos

> Al verla se ha levantado
> el viento que nunca duerme.
> San Cristobalón desnudo,
> lleno de lenguas celestes...
> El viento-hombrón la persigue
> con una espada caliente...
> ¡Preciosa, corre, Preciosa,
> que te coge el viento verde !...
> (pág. 355).

surgiera de una decena de versos lopescos :

> Viendo a san Cristóbal
> forma de gigante,
> me dieron mil veces
> desmayos mortales...

1. *Peribáñez*, ed. Acad. X, págs. 110-111. Siete años después de aparecer el *Romancero gitano*, el 25 de enero de 1935, se representó en Madrid *Peribáñez* con el concurso de Lorca (cf. Marie Laffranque, en el *Bulletin Hispanique*, LX : 543, [nota 8 de pág. 542] 1958).

...nunca salí fuera
que el aire sonase,
y si me cogía
el aire en la calle,
daba dos mil gritos :
¡que me lleva el aire !

(Belisa, en *La dama melindrosa*, jornada II, escena I ; pág. 16 de la *suelta* de Zaragoza s. f.)

« *Preciosa y el aire* — escribía Lorca a Jorge Guillén en 1926 — es un romance gitano, que es un *mito* inventado por mí » (pág. LX). La afirmación del poeta es exacta : el « romance gitano », como género, le pertenecía exclusivamente. Pero además del género en sí, el preciso poema que nos ocupa, con su ensamblaje perfecto de tantas cosas apenas rastreables — la inquietud que inspira el santo un poco acromegálico, y la desazón que el viento enciende en la doncella no son invento de nadie, — le pertenece también por entero. La composición de *Preciosa y el aire* es totalmente suya ; y, como en la música, *composición* quiere decir aquí *creación*.

Maeterlinck.

El nombre de Maurice Maeterlinck aparece por primera vez en la obra de Lorca asociado a dos graves epítetos (« enorme y admirable »), a propósito del gañido funeral de los perros que escoltan el pasaje invisible de la muerte [1], y vuelve a aparecer pocos años más tarde, en una conferencia sobre *El cante jondo* (1922), pero esta vez para poner más en relieve el valor artístico del « anónimo poeta del pueblo » :

... Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas :

Cerco tiene la luna
mi amor ha muerto.

En estos dos versos populares hay más misterio que en todos los dramas de Maeterlinck, misterio sencillo y real, misterio limpio y sano, sin bosques sombríos ni barcos sin timón... (pág. 1520).

Este procedimiento asociativo volverá a repetirse a lo largo de todos nuestros ejemplos : Lorca es un creador, no un erudito ; le

1. *Impresiones y paisajes* (1918), pág. 1468 ; nótese que en la edición original la grafía usada es *Maeterlink*, como en *El cante jondo* en su primera publicación por Marie Laffranque (*Bulletin Hispanique*, LV : 310, 1953).

El perro Pluton olfatea, ladra y rasguña la puerta de Malena muerta (*La princesse Maleine*, acto IV, esc. III, pág. 112 ; esc. IV, pág. 122 ; y escena V, págs. 134 y 141 ; también acto V, esc. III, pág. 117 y sigs. Cito por la ed. belga del *Théâtre* de Maeterlinck, I. 12e éd., Bruxelles, P. Lacomblez, 1903). Un perro aúlla en la esc. II del acto V (pág. 161). Por el contrario, son silenciosos el perro de *L'Intruse* (pág. 211) y el que va hacia el sacerdote muerto en *Les aveugles* (pág. 283 sigs.).

interesa más la notación anímica exacta que la localización precisa de una referencia. Los « bosques sombríos », como los que rodean el castillo de Arkel, no son raros « en todos los dramas de Maeterlinck »[1]; por el contrario, la barca sin timonel, frecuentísima en las novelas del ciclo bretón y en otras narraciones célticas [2], no aparece en el teatro del poeta belga : no importa. Ni Lorca dice inequívocamente que aparezca allí, ni la asociación es desacertada : y esto último es lo que por sobre todo interesa al poeta.

De *enorme y admirable*, Maeterlinck pasa a ser, para Lorca, un fabricador de misterio (y todos cuantos han frecuentado reiteradamente su teatro conocen ese balanceo de la delicia a la saciedad, antes de hallar el verdadero equilibrio). Pero no es posible eliminar así, de un revés en el aire, la influencia de Maeterlinck. Su poesía suena hoy a través de otros poetas [3], y su obra dramática sigue viva por lo que tiene de teatro de poeta : así parece confesárnoslo Lorca, cuando enfrenta al *Director de escena* y al *Poeta* como las dos fuerzas motrices y opuestas de su *Retablillo de don Cristóbal*. El Director maltrata siempre al Poeta :

... Haga usted el favor de callarse... Usted, como poeta, no tiene derecho a descubrir el secreto con el cual vivimos todos... Si no se calla usted, subo y le parto esa cara de pan de maíz que tiene... (pág. 930) ; ... diga usted lo que es preciso que diga y lo que el público sabe que es verdad (pág. 931) ; ... Haga el favor de no meter la pata. Si yo tuviera imaginación ya lo habría puesto de patitas en la calle (pág. 947),

y es quien se queda con la última palabra, que es de alabanza del teatro popular. El Director saca su cabeza real entre los muñecos de la pieza, aboliéndolos, pero el Poeta, aunque sea un títere y tenga que « planchar los trajes de la compañía », sabe « cómo nacen las rosas y cómo se crían las estrellas del mar » (pág. 930). Por eso sabe también que

Si el director de escena quisiera, don Cristóbal vería las ninfas del agua y doña Rosita podría llenar sus cabellos de escarcha en el acto tercero, donde cae la nieve sobre los inocentes (pág. 946).

1. « *Mélisande* : Il fait sombre dans les jardins. Et quelles fôrets, quelles fôrets autour des palais ! » (*Pelléas*, acto I, esc. III). Hay « bosques sombríos » en *La princesse Maleine*, en *Les aveugles*, en *Les sept princesses*.

2. Patch remite a la *Fairy mithology* de Paton para el motivo de la barca encantada o sin gobernalle (Howard Rollin Patch : *El otro mundo en la literatura medieval*. Trad. de J. Hernández Campos. México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pág. 279, fin de la nota 136 ; en págs. 43-44 y 264 hay otras menciones de este motivo y sus connotaciones, ya con el viaje al Otro Mundo, ya con prácticas de castigo a malhechores).

3. La *Anthologie de la nouvelle poésie française* (Paris, éd. du Sagittaire, chez S. Kra, 1924) termina así el enjuiciamiento de Maeterlinck (págs. 88-89) : « Les jeunes poètes ont sans doute raison de déclarer que ses *Serres chaudes* feront plus pour la gloire de Maeterlinck que tous ses autres volumes. » — En español — y baste un ejemplo — Pablo Neruda, que cuenta con un poema a *Peléas y Melisanda* entre sus obras de juventud, dejaría entrever en su obra ulterior algún contacto con el poeta de *Serres Chaudes*.

Y esta última frase es un innegable homenaje a otro poeta dramático y una alusión innegable a la escena final de *Les aveugles* — pieza en un solo acto.

Es admirable en Lorca la fusión de elementos dispares en un total que le pertenece por entero. El verso

> Y sentir la nostalgia que en sí lleva el rebaño
> (*Elegía a Doña Juana la Loca*, pág. 115).

responde, al parecer, a un estímulo real, sin más relación con el teatro de Maeterlinck que con el hermoso poema *I pastori* de D'Annunzio [1]. Sin embargo, del teatro de Maeterlinck (popularizado en España por la traducción de Martínez Sierra, que fue también quien puso en escena la primera obra teatral de García Lorca), procede la escena de *La zapatera prodigiosa* con el pastor invisible (pág. 844), trasposición del diálogo de Yniold y el pastor (*Pelléas et Mélisande*, acto IV, esc. II).

Las semejanzas verbales entre ambas escenas son prácticamente inexistentes, pero a pesar de la diferencia de tono dada por el carácter de cada obra, en ambas la misma conversación con un pastor que no se ve (en Lorca no se lo oye, y en Maeterlinck dice una sola frase), marca un presagio similar, con la misma aparente interrupción de la acción teatral, el mismo tropezar del mismo ganado ovino, el mismo rumor que se va perdiendo mientras cae el día, la misma « nostalgia que en sí lleva el rebaño ».

Y, lo que es más, este pasaje del rebaño, invisible para el espectador, se eleva a teoría dramática en el dictamen del estudiante 2º, que legisla en *El Público* lo que debe ser el espectáculo teatral :

> El público se ha de dormir en la palabra, y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que pasan por el cielo. (pág. 1071).

Ovejas y nubes, símbolos de la fatalidad en el camino de los personajes teatrales, se tornan así teatro oculto en el teatro, imágenes pequeñas, y como en tercer grado, del gran teatro del mundo.

1. La asociación del rebaño con la melancolía del momento crepuscular no es invención de ninguno de los poetas ; es sabido que con el crepúsculo los rebaños vuelven en Europa a sus establos. Sin embargo, Lorca parece complacerse particularmente en esta asociación : « En las aguas se reflejan los árboles en medio de la tristeza de un otoño ideal..., y por hondonadas umbrosas, llenas de sombra ya, se oyen balar las ovejas a la monotonía de una esquila pausada. » (*San Pedro de Cardeña*, en *Impresiones y paisajes*, pág. 1458) ; « ... salí del convento cuando las campanas tocaban a la oración... Unas vacas de leche pasaron sonando sus esquilas... [...] entonces entró en el corazón un aplanamiento devoto por la tarde. » (*Una visita romántica*, págs. 229-230 de la 1ª. ed. de *Impresiones y paisajes*).

Ibsen.

La única cita de Ibsen por Lorca aparece, no en una obra literaria, sino en una carta ; pero es tan característica que vale la pena recogerla :

> En los guantes y en los sombreros está toda la personalidad cuando se han usado y *empapado*. Dame un guante y te diré el carácter de su dueño... En los desvanes de la casa Pichot debe haber guantes de todos ellos, negros, de cabritilla, blancos pequeñitos de primera comunión, de punto... ; debe ser impresionante verlos en el cesto de mimbre..., sobre todo los de la madre, ¡y el ruido del mar! No quiero pensar en este tema de Ibsen.
>
> (Carta a Ana María Dalí, pág. 1577).

Unos guantes en un cesto — sobre todo los de la madre — y el ruido del mar : esto compone, para el poeta, un tema de Ibsen (digno de Ibsen). La evocación del dramaturgo nórdico vale porque muestra, una vez más, la increíble intuición lorquiana.

Las vestimentas llegan a hacer parte de una época, a situar un tiempo preciso con todos sus valores : piénsese, por ejemplo, en una de las escenas finales de *Doña Rosita* :

> *Muchacho* : ... ¡Qué disparate de moda! *(se sonríe)*
> *Rosita (Triste)* : ¡Era una moda bonita!
>
> (pág. 1343).

Tan notable como el valor de los sombreros (recuérdese la obsesión de los sombreros en Daisy Ashford, la joven autora de *The young visitors*) es potísimo el valor simbólico del guante, fantasma de una mano, fijo testimonio de los tiempos, concavidad donde el pasado se refugia : por obra de esa misma magia el vestido de novia, vacío, se torna maniquí reprobador en *Así que pasen cinco años* (págs. 1010-1011). Literatura y psicología conocen este poder evocador :

> ... un guante, una cinta o listón, un pañuelo, o el prefume predilecto de la mujer amada presenta su imagen, según dijo Binet — y aunque no lo hubiese dicho... [1]

El guante, en la obra poética de Lorca, participa de la misma fuerza evocadora y divinatoria :

> Para ver que todo se ha ido,
> para ver los huesos y los vestidos,
> ¡dame tu guante de luna,
>
> tu otro guante perdido en la hierba,
> amor mío !
>
> *Nocturno del hueco*, pág. 435.

1. Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio* (En : *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953), pág. 364.

... tengo un guante de mercurio y otro de seda,
Omega (Poema para muertos), pág. 539.

Lo asombrosamente certero es haber elegido los guantes de la madre (« He de buscar las piedras de alacranes / y los vestidos de tu madre niña », dice el poeta a modo de clave en *Tu infancia en Menton*, pág. 404) para unirlos a ese mar ibseniano cuyo rumor envuelve a Ellida y que es el inmenso receptáculo — ¿el inmenso asilo, el guante inmenso? — de todo el pasado de *La dama del mar* (la protagonista, « la madre »), y el hogar de su angustia presente. Tres pasajes de la tesis de Friederike Reinecker sobre las mujeres de Ibsen descubren el valor del mar como elemento principal en el desarrollo de esta obra :

La scène est ensoleillée et, à première vue, on croit que l'harmonie règne sur les hommes qui mènent ici une vie modeste et paisible. Pourtant, un fluide étrange vient du côté de la mer et enveloppe la maison de Wangel d'une atmosphère inquiétante. A travers le feuillage on voit le fjord et on devine que la mer immense s'étend au delà des montagnes. (pág. 144). La scène de l'acte dernier représente un jardin avec un étang peuplé de corassins. Par ce tableau, l'auteur nous fait remarquer les deux éléments opposés entre lesquels Ellida aura à choisir. Ou la mer immense et la liberté, ou une existence modeste limitée par les fjords, l'étang paisible, où les tempêtes et les ouragans sont inconnus. (pág. 150-151). Ellida a préféré de son plein gré l'étang de corassins à la mer immense. (pág. 152) [1].

Pero el mar es más que un elemento exterior, aunque dotado de valor simbólico. R. Geyer, que consagra en 1902 al teatro de Ibsen un estudio médicopsicológico, entresaca del diálogo de *La Dama del mar* los pasajes que denotan la resonancia profunda del mar en la vida anímica de Ellida, « neurótica e hija de una alienada » :

Arnholm : Ainsi, nous avons fait fausse route en devenant des animaux terrestres au lieu de devenir des animaux marins. Malheureusement, il est trop tard pour réparer la faute.

Ellida : Vous dites là une lamentable vérité. Et je crois que l'humanité aussi le sent bien. Et voilà pourquoi nous souffrons d'une angoisse profonde. Croyez-moi, c'est là tout le secret de la mélancolie humaine.

La conversación se repetirá parcialmente un poco más tarde ; y el mismo Doctor Wangel exclamará al final : « Ellida, ton âme est comme la mer. Elle a des flux et des reflux » [2]. Este valor

1. Friederike Reinecker, *La femme dans le théâtre d'Ibsen*. Thèse, Paris, Alcan, 1912. — Lola Membrives representó *La Dama del mar*, adaptada por Cristóbal de Castro, en 1928 (Tenerife) y 1929 (Madrid) ; existen cinco traducciones castellanas de esta obra de Ibsen, una sin fecha y las restantes de 1904 a 1929, año en que se editó la adaptación de Castro. (Halfdan Gregersen : *Ibsen and Spain. A study in comparative drama*. Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1936 [Harvard Studies in romance languages, X], págs. 85 y 185).

2. Dr. Robert Geyer : *Étude médico-psychologique sur le théâtre d'Ibsen*. Paris, C. Naud, 1902, págs. 63-64 et 69. Para Geyer, « Ellida est hystérique ou du moins son état mental

psicológico de la obra es lo que señala uno de los biógrafos de Ibsen :

... it was a surprise to find how fresh the play seemed, when, after a long rest, it was taken again... in Oslo for the centenary in 1928. The thing that must specially strike every one was how closely the whole idea of the play was related to the very newest scientific psychology, both that which Pierre Janet had taken up in the nineties, and the psycho-analysis which Sigmund Freud at the same time founded, and which became universaly known some time after the beginning of the twentieth century. *The Lady from the Sea* instantly acquired a new meaning and new life [1].

También por entonces, Stekel confirmará el profundo valor simbólico del mar en sus apuntes sobre el desequilibrio de Ellida. Todos los psicólogos, pues, sacan a luz la manera en que Ibsen encontró en la presencia del mar la expresión de los conflictos de la madre. Por el mismo camino de la intuición poética, Lorca volvió a inventar — en el sentido antiguo de 'descubrir' — este valor, uniéndolo a uno de sus símbolos favoritos, y recreándolo en una sensación auditiva que *falta por completo* en la pieza de Ibsen, bañada por un mar omnipresente pero, al parecer, absolutamente silencioso para el dramaturgo.

Lafcadio Hearn.

La composición inicial de *Poeta en Nueva York* enumera, en sus versos quinto y sexto, junto con « las formas que van a la sierpe / y las formas que buscan el cristal »,

> ... el árbol de muñones que no canta
> y el niño con el blanco rostro de huevo.
> (*Vuelta de paseo* : Asesinado por el cielo..., pág. 399).

El primero de estos dos versos conjuga dos imágenes : la imagen real del árbol brutalmente tajado (*muñón* es voz de la cirugía, y sugiere amputación), desposeído de su natural rumor de fronda, con la asociación negativa, sabiamente cribada, del « árbol... que... canta », frecuente en los cuentos tradicionales (esos cuentos

permet de supposer l'existence de cette névrose si commune, d'après Magnus Huss, en Scandinavie. Sa mère était aliénée. Toute petite, Ellida était déjà profondément émue devant le spectacle quotidien de la mer. » (pág. 63) ; y Wangel define « de façon très poétique l'instabilité excessive de l'état mental des hystériques » al comparar el alma de su mujer con el mar (pág. 69). Geyer utiliza la traducción francesa de Chennevière y Johansen, Stock, 1899, que hemos respetado.

1. H. Koht ; *The life of Ibsen*. New York, 1931, 2 vol. (trad. de *H. I. Eit diktarliv*. Oslo, 1928-1929, 2 vol.) El texto (originariamente en II : 248) se da en la obra citada de Gregersen, p. 12.

que Lorca gustaba aludir tan a menudo) [1]. Al margen del verso siguiente, hace ya mucho, anoté sin vacilar : « Hearn ». Ese « blanco rostro de huevo » evocaba, para mí incontestablemente, otro cuento, uno de los más exquisitos cuentos de terror que conozco, recogido por Lafcadio Hearn en su libro *Kwaidan* : Un *mujima* frecuentaba una carretera en pendiente, situada junto a los muros de un palacio imperial en Tokío. El último que vio al *mujima* fue un viejo comerciante que, una noche, oyó llorar una mujer junto al foso profundo de la carretera, y se acercó para consolarla. La mujer acabó por volverse hacia él, y el comerciante, al ver su rostro, huyó sin atreverse a mirar hacia atrás, hasta que, ya sin aliento, divisó la linterna de un vendedor ambulante de *soba* (pastas semejantes a los *vermicelli*). Interrogado por el vendedor, el comerciante jadea que ni lo hirieron ni lo robaron, pero que

« I saw... I saw a woman — by the moat ; — and she showed me... Aa ! I cannot tell you what she showed me ! »...

« Hé! Was it anything like THIS that she showed you ? » cried the sobaman, stroking his own face — which therewith became like unto an Egg... And, simultaneously, the light went out [2].

El « blanco rostro de huevo » era el rostro de un *mujima* ; la asociación me aparecía como innegablemente válida, pero temí que lo fuese únicamente para mí. Sé ahora que este temor era infundado. Desde su segunda edición, las *Obras completas* de Lorca recogen una prosa, *La gallina*, aparecida en 1934 en una revista de Vitoria. El poeta hace en ella el elogio del huevo :

... no hay nada más hermoso que un huevo. Recién sacado de las espinas, todavía caliente, es la perfección de la boca, el párpado y el lóbulo de la oreja.

1. Sólo en el *Libro de poemas* aparecen las siguientes alusiones : « el cuento del hada vieja / que nacer hierba sentía » (pág. 116) ; « la que en boca de niños / su cuento vierte » (pág. 150) ; « y gritas : Blanca Flor no muere nunca... » (pág. 162) ; « ¡Voy en busca de magos / y de princesas! » (pág. 179) ; « ... viejo gnomo del prado, / el que habló con Niña Rosa / en el bosque solitario » (pág. 193) ; « como un hada de cuento, / mala y enredadora » (pág. 193) ; « En mi cuarto sollozaba / como el príncipe del cuento / por Estrellita de Oro, / que se fue de los torneos » (pág. 194) ; « Caperucita Roja / iba por el sendero... » (pág. 199) ; « Yo, como el barbudo mago de los cuentos, / sabía el lenguaje de flores y piedras » (pág. 290) ; « ... cuentos de reinas y castillos... » (pág. 212). Casi otro tanto sucede en *Impresiones y paisajes*.

2. Lafcadio Hearn : *Mujima*. Cito por la *Koizumi Edition. The writings of L. H. in sixteen volumes*. Vol. XI [Kotto, Kwaidan], Boston and New York, Houghton Mifflin Co., 1923, págs. 205-208 (lo citado corresponde a la última página).

La difusión española de Hearn no es despreciable ; los *Kwaidan* es una las dos obras de este autor incluidas en la colección de autores contemporáneos de Espasa-Calpe. Recuerdo además haber visto en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires una colección anónima de baladas y cuentos japoneses, en catalán, aparecida a comienzos de siglo y constituída enteramente -o casi enteramente- por traducciones de textos de Hearn. También fueron editados en España *Kokoro*, *Chita o el naufragio de la isla última*, y *El Japón desconocido* (este último bajo el nombre nipón del autor, Koizumi Yakumo, sin otra aclaración).

La mejilla caliente de la que acaba de morir. Es el rostro. ¿No lo entendéis? ¡Yo sí! Lo dicen los cuentos japoneses, y algunas mujeres ignorantes también lo saben (pág. 1512).

Junto a la alabanza — que en Lorca es justo agradecimiento — de la sabiduría tradicional, el poeta nos libra su fuente. Y me alegra saber que, en dos versos inmediatos y aparentemente dispares de un poema difícil, la materia primera, el elemento elemental que envuelve a un poeta « asesinado por el cielo », asaltado por las cosas del universo, la dan dos tradiciones similares, dos cuentecillos para los niños y para las gentes que son como los niños.

Daniel Devoto.

NOTES ET DOCUMENTS

LA RENCONTRE DE WILDE ET DE MALLARMÉ

They are elect to whom beautiful things mean only : Beauty.

Oscar WILDE.

C'est surtout pendant son séjour à Paris au printemps de 1883 qu'Oscar Wilde prit contact avec les milieux littéraires parisiens. Dès son arrivée à l'Hôtel Voltaire, en mars, il s'empressa d'envoyer à divers écrivains et peintres un exemplaire de ses *Poems* [1]. A la suite de ces envois d'auteur, Wilde fut reçu par le vieil Hugo, par Edmond de Goncourt et Alphonse Daudet, par Verlaine, par d'autres encore. Un récent biographe de Wilde, M. Hesketh Pearson, semble croire que c'est en 1883 également que Wilde fit la connaissance de Stéphane Mallarmé [2]. C'est là une erreur. Des recherches dans les archives mallarméennes [3] m'ont permis d'établir que cette rencontre eut lieu beaucoup plus tard — en février 1891.

Mallarmé possédait dans sa bibliothèque [4] un seul texte de Wilde : *The Picture of Dorian Gray*, ce roman qui, en 1895, devait contribuer si fâcheusement à la condamnation de l'auteur [5]. Sur l'exemplaire offert à Mallarmé, Wilde avait inscrit [6] cette dédicace : « A Stéphane Mallarmé, Hommage d'Oscar Wilde, Paris '91 ». Le livre était accompagné d'une lettre (écrite sur le papier à en-tête de l'Hôtel de Normandie, rue de l'Eschelle), qui fut conservée également par

1. Oscar WILDE, *Poems*, Londres, Bogue, 1881.

2. Cf. Hesketh PEARSON : *The Life of Oscar Wilde*, Londres, Methuen, 1946, p. 80.

3. Que Madame Bonniot et M. Henri Mondor trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude.

4. Cf. Eileen SOUFFRIN, *Coup d'œil sur la Bibliothèque anglaise de Mallarmé*, *R.L.C.*, XXXII, 3, 1958, pp. 390-396.

5. Lors du procès de Wilde, en mai 1895, les débats ont fini par se centrer sur ce texte. Pour tous les détails, cf. H. MONTGOMERY HYDE, *The Trials of Oscar Wilde*, with a foreword by the Rt. Hon. Sir Travers Humphreys, P. C., Londres, Edimbourg et Glasgow, William Hodge & Co., 1948. On en trouvera un résumé dans Hesketh PEARSON, *ouvr. cit.*, p. 150 et suiv.

6. « ... that exquisite handwriting of Wilde's which made English look beautiful as Greek ». Richard Le GALLIENNE : *The Romantic 90's*, London et New York, Putnam's, 1926, p. 183.

le destinataire. Et combien cette lettre donne raison à Ernest La Jeunesse qui disait de Wilde : « Il avait de l'orthographe et du style dans tous les parlers. » [1]

Cher Maître,

Je suis à Paris pour quelques semaines, et je compte avoir l'honneur de me présenter chez vous mardi prochain.

En attendant, permettez-moi de vous offrir un exemplaire de mon roman *Le Portrait de Dorian Gray* [2] comme témoignage de mon admiration pour votre noble et sévère art. En France la poésie a beaucoup de laquais mais un seul maître.

Agréez, cher Maître, l'assurance de mes sentiments les plus distingués,

Oscar Wilde.

En retour, Mallarmé offrit à Wilde un exemplaire de sa traduction du *Corbeau* de Poe, traduction dont une deuxième édition avait paru chez Vannier en 1889. Wilde fit allusion à ce cadeau dans une lettre (inédite) à son fils aîné, Cyril, qui avait alors cinq ans et demi. « Tonight, annonça-t-il au petit garçon, I go to meet a great poet, who has given me a wonderful book about a Raven... » [3]

Nous possédons une seconde lettre inédite de Wilde à Mallarmé, lettre écrite justement après cette visite. La lettre est datée du 25 février 1891, et elle montre clairement qu'en dépit du ton un peu familier du premier billet (après tout, Wilde écrivait dans une langue étrangère), le poète anglais n'avait pas encore rencontré Mallarmé au moment où il rédigeait sa lettre. La manière dont Poe, dans cette seconde lettre, est classée comme poète celtique ne manque pas de pittoresque ; l'on sent que c'est l'Irlandais qui parle !

Cher Maître,

Comment dois-je vous remercier pour la gracieuse façon avec laquelle vous m'avez présenté la magnifique symphonie en prose que vous a inspiré [*sic*] les mélodies du génie du grand poète Celtique, Edgar Allan Poe. En Angleterre nous avons de la prose et de la poésie mais la prose française et la poésie dans les mains d'un maître tel que vous deviennent une et la même chose.

Le privilège de connaître l'auteur de *L'Après-Midi d'un Faune* est on ne peut plus flatteur, mais de [*sic*] trouver en lui l'accueil que vous m'avez montré est en vérité inoubliable.

Ainsi, cher maître, veuillez agréer l'assurance de ma haute et très parfaite considération,

Oscar Wilde.

1. Oscar Wilde, *Salomé. Drame en un acte*, précédé de Notes sur l'Auteur par Ernest La Jeunesse, Paris, Le Théâtre d'Art, 1917, p. 33.

2. *The Picture of Dorian Gray* fut d'abord publié, en juin 1890, dans *Lippincott's Magazine*. La « Preface to Dorian Gray », qui avait paru en mars 1890 dans la *Fortnightly Review*, et six chapitres supplémentaires furent incorporés dans le volume publié chez Ward Lock & Co. en 1891. Ce volume ne fut mis en vente qu'au mois d'avril, mais Wilde a dû en posséder quelques exemplaires d'auteur dès la fin février car c'est bien dans cette édition anglaise que figure *The Portrait of Dorian Gray* dans la bibliothèque de Mallarmé à Valvins.

3. Catalogue de la maison Maggs Brothers de Londres, 1947, numéro 767.

A cette date, Wilde était à l'apogée de sa carrière. « Les salons les plus fermés s'ouvraient avec empressement devant lui » [1], et rien, absolument rien, ne laissait prévoir ce « fantôme ballonné, caricature énorme » [2] dont se souviendra avec tristesse « un ami des mauvais jours » [3]. Le Wilde qui se présenta chez Mallarmé avait à peine trente-cinq ans. S'il avait renoncé à ses plus hautes fantaisies vestimentaires, sa mise était encore celle d'un dandy. Camille Mauclair prétend qu'il « avait l'air d'un suffète gras et prétentieux » [4]. Gide, au contraire, en conserva un souvenir ébloui :

> Son geste, son regard triomphaient. Son succès était si certain qu'il semblait qu'il précédât Wilde et que lui n'eût qu'à s'avancer. Ses livres étonnaient, charmaient. Ses pièces allaient faire courir tout Londres. Il était riche ; il était grand ; il était beau ; gorgé de bonheurs et d'honneurs [5].

Stuart Merrill, en faisant le portrait de Wilde pour *La Plume* [6], se souvient de l'avoir rencontré « partout à Paris où l'on rêve, où l'on pense, où l'on détrousse ; chez Mallarmé, dont l'ensorcelante parole, bercée au rythme de ses gestes évocateurs, l'enchanta comme la voix du mystère... » l'enchanta à tel point que Wilde se tut ! C'est ce que précise André Fontainas :

> Conteur paradoxal, lent et disert, spirituel avec apprêt, maniéré un peu et souple dans ses inventions ou ses reparties, il se donnait volontiers en spectacle, le mardi soir chez Mallarmé, où il savait cependant se taire [7].

On aimerait savoir l'impression que fit Wilde sur Mallarmé, mais ici, malheureusement, les documents manquent. Qu'on parlait de Wilde chez Mallarmé, c'est certain. « J'entendis parler de lui chez Mallarmé ; on le peignit brillant causeur », dit Gide [8]. De son côté, Wilde remercie Mallarmé de son accueil « inoubliable ». La rencontre fut certainement plus heureuse que dans le cas de Wilde et de Verlaine [9], mais il n'y a jamais eu non plus de réelle amitié : pourquoi ?

1. Ernest Raynaud, *La Mêlée Symboliste*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918, vol. II, p. 130.
2. Ernest La Jeunesse, *ouvr. cit.*, p. 24.
3. *Idem.*, p. 35.
4. Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 4e éd., 1935, p. 49.
5. André Gide, *Oscar Wilde*, Paris, Mercure de France, 1938, p. 14. Ce texte intitulé : « In Memoriam » fut écrit en 1901, à la mort de Wilde, et publié dans *L'Ermitage* en août 1905. Pour les notes inédites de Gide sur Wilde, cf. Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Paris, Gallimard, 1957, vol. II, chap. VII.
6. *La Plume*, le 15 mars 1893.
7. André Fontainas, *Mes Souvenirs du Symbolisme*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1928, p. 173.
8. André Gide, *ouvr. cit.*, p. 15.
9. « Il paraît du reste que Verlaine et Wilde, se rencontrant une seule fois, au café François-Premier, ne se sont pas entendus. Cela n'étonne guère. Wilde, dit un témoin, n'offrit pas au poète une des cigarettes à bouts dorés qu'il affectionnait, ce que Verlaine ne manqua pas de remarquer. N'empêche que Wilde parti, Verlaine le déclara 'un type épatant' ». V. P. Underwood, *Verlaine et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1956, p. 440.

Une tierce personne semble s'être interposée, à savoir James A. McNeill Whistler.

Ce n'était un secret pour personne que Whistler détestait Wilde. « Whistler ne pouvait le souffrir, raconte Camille Mauclair, et un soir qu'il devait venir, Mallarmé reçut à neuf heures un petit bleu : ' Wilde viendra chez vous. Serrez l'argenterie. Whistler ' »[1]. En effet, après avoir été l'intime de Wilde (bien que de vingt ans son aîné), Whistler était devenu son plus implacable ennemi[2]. La brouille fut consommée après le mariage de Whistler, en août 1888, avec la veuve de l'architecte de la Maison Blanche, mais en réalité le malentendu remontait à plusieurs années en arrière. Il remontait très exactement au jour où Whistler lut le récit un peu ironique que Wilde avait fait de la conférence donnée par Whistler, le 20 février 1885, à dix heures du soir, au Prince's Hall à Londres (conférence dont le texte, à peine modifié, fut publié chez Chatto and Windus en 1888, sous le titre : *Ten O'Clock*, et traduit en français la même année par Mallarmé, avec le concours de Viélé-Griffin). A partir de 1888, ce fut la guerre ouverte entre Whistler et Wilde. « What has Oscar in common with us, demanda Whistler au Comité de la National Art Exhibition, except that he dines at our tables and picks from our platters the plums for the pudding he peddles in the provinces », allusion perfide aux tournées de conférences auxquelles Wilde avait été réduit, allusion également au sans-gêne avec lequel Wilde s'appropriait les bons mots des autres. Malgré « le vital sarcasme qu'aggrave l'habit noir » de Whistler, celui-ci n'est pas toujours le plus spirituel des deux, comme en témoigne « The Decay of Lying » publié par Wilde dans la *Nineteenth Century Review* de janvier 1890. C'est une sorte de *Ten O'Clock* à rebours. Whistler se hâta d'y riposter le même mois dans *Truth*. Et la polémique de se poursuivre à la plus grande joie de la bonne société londonienne !

Or, c'est précisément vers cette époque[3] que les liens d'amitié se resserrèrent entre Mallarmé et le peintre « guerroyant, exultant, précieux, mondain ». Mallarmé n'allait-il pas jusqu'à trouver à Whistler une ressemblance avec son idole de toujours : Edgar Allan Poe?[4] On sait qu'il prit Whistler comme sujet pour l'un de ses *Médaillons et Portraits* : « ... Un Monsieur rare, prince en quelque chose, artiste

1. Camille Mauclair, *ouvr. cit.*, p. 49. Cf. J. Rougon, *Whistler et Mallarmé*, in *Mercure de Fr.*, 1er déc. 1955.

2. Cf. « Note on Wilde and Whistler » in Arthur Ransom, *Oscar Wilde. A Critical Study*, Londres, Methuen, 4e éd., 1913, pp. 82-84.

3. Les éditeurs de Mallarmé estiment qu' « il est hors de doute que ses relations avec le peintre américain remontaient à bien des années auparavant ; peut-être prirent-elles un caractère plus intime après la publication de la traduction du *Ten O'Clock*, mais elles devaient avoir commencé avant 1880 dans l'atelier d'Édouard Manet ». Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1945, p. 1597.

4. Dans une lettre à Mallarmé, Whistler écrira, après la mort de sa femme : « Je suis enfin toujours seul — seul comme a dû l'être Edgar Poe, à qui vous m'avez trouvé d'une [*sic*] certaine ressemblance » (*idem.*, p. 1599).

décidément... » Il lui adressa, en novembre 1890, le *Billet à Whistler*, dont la fin surtout ravissait le peintre : « Est-ce assez superbe et dandy en même temps? »[1] En 1891, l'année où Wilde fit cette première visite à Mallarmé, Whistler avait encore son studio à Londres (il devait s'installer l'année suivante à Paris, rue du Bac), et il correspondait avec Mallarmé. La lecture de ses lettres — pour la plupart inédites et signées très souvent du fameux papillon — est singulièrement révélatrice.

On constate que Whistler observait Wilde. Il se vengeait des reparties si spirituelles de l'Irlandais, comme de ses succès mondains, en rapportant à Mallarmé quantité de petits potins. Ainsi, dès le 28 février 1890, il écrit à Mallarmé : « Je n'ai point reçu les *American Register* avec la correspondance d'Oscar ! » L'année suivante, sa fureur éclate. La modestie n'avait jamais été le fort de Wilde ; à son retour de Paris, il semble avoir parlé un peu partout de sa rencontre de Mallarmé et de s'en être vanté comme d'un triomphe personnel. Pour comble, il avait publié, en mai 1891, son volume : *Intentions*, qui contenait « The Decay of Lying ». C'en fut trop pour l'irascible Whistler. Le 3 novembre 1891, il rédigea à l'intention de Mallarmé une curieuse dépêche (qui semble bien être celle que cite Mauclair) : « Préface. Propositions. Prévenir disciples précaution familiarité fatale. Serrer les perles. Bonne soirée. Whistler. » Wilde revient à Paris, fréquente les salons, la princesse Ouroussof, Gide. Le 8 décembre, Whistler rapporte à Mallarmé que « ... O. W. fait dire dans les journaux qu'on est admiré du Maître et court les Cafés avec ses disciples. » Le 29 décembre, Whistler gémit :

> No O. W. ! comme toujours ! Il pousse l'ingratitude jusqu'à l'indécence ! Et toutes ses anciennes rengaines, il ose les offrir à Paris comme du neuf ! — les histoires du Tourne Soleil — ses promenades en lis — ses culottes — ses plastrons roses — que sais-je ! — et puis « l'Art » par-ci, « l'Art » par-là. C'est vraiment obscène — et cela finira mal — enfin nous verrons — et vous me le raconterez [2].

Tout en admirant « l'enchanteur d'une œuvre de mystère close comme la perfection », Mallarmé n'attachait pas trop d'importance à ses vitupérations. En décembre 1891, il écrivait même à Wilde pour le remercier d'un ouvrage, peut-être des contes qui venaient d'être rassemblés en volume, peut-être de l'élégant volume de *Poems*, publié « at the Sign of the Bodley Head », chez Elkin Mathews et John Lane, et tiré à 220 exemplaires. La lettre de Mallarmé (donnée dès 1892 par Enrique Gómez Curillo dans *Silutas de Escritores*) est connue [3], certes, mais il n'est pas inutile de rappeler ce texte qui

1. *Idem.*, p. 1477.
2. Faudrait-il voir dans cette fin de phrase une allusion à l'amitié équivoque de Wilde et de « Bosie »? Celui-ci n'avait pourtant pas accompagné Wilde à Paris en décembre 1891. Cf. Jean Delay, *ouvr. cit.*, vol. II, p. 143.
3. Texte reproduit dans Stéphane Mallarmé, *Propos sur la Poésie, recueillis et présentés par Henri Mondor*, Monaco, éd. du Rocher, 2e éd., 1953, p. 176.

prouve que Mallarmé avait compris d'emblée l'originalité de Wilde :

J'achève le livre, un des seuls qui puissent émouvoir, vu que d'une rêverie essentielle et des parfums d'âme les plus étranges s'est fait son orage. Redevenir poignant à travers l'inouï raffinement d'intellect, et humain, en une pareille perverse atmosphère de beauté, est un miracle que vous accomplissez et selon quel emploi de tous les arts de l'écrivain !...

Malgré ces éloges, Mallarmé ne s'intéressait pas vraiment à Wilde. Celui-ci donnait peut-être un peu trop l'impression qu'il voulait avant tout mettre l'art dans sa vie. Mallarmé était d'ailleurs peu curieux ; plus que jamais il recherchait la solitude, aimant, comme jadis à Tournon, se replier sur lui-même dans sa chambre aux « carreaux bombés par les rêves »[1]. Jamais, en tout cas, il n'a consacré une page à l'œuvre de Wilde, jamais il n'a songé à dédier le moindre texte à l'esthète venu d'Outre-Manche. Après le « scandale », il reste indifférent au sort du prisonnier de Reading Gaol. Lorsque plusieurs écrivains, sous l'égide de Stuart Merrill, tenteront, en novembre 1895, d'organiser une pétition en faveur de Wilde, Mallarmé ne semble avoir fait aucun geste[2]. Au Théâtre de l'Œuvre (théâtre qui avait précisément « pour tâche de faire connaître les grands dramaturges étrangers et les pièces des jeunes idéalistes »[3], Lugné-Poë, sur les conseils de Henry Bauer, montera le 10 et le 11 février 1896, la *Salomé* de Wilde, alors que celui-ci était encore en prison. Pourtant, même *Salomé*[4] ne semble éveiller aucun écho chez le poète d'*Hérodiade*.

De son côté, Wilde s'éloigne de la poésie mallarméenne. Il avait beaucoup souffert en apprenant la vente de sa collection, comme nous l'a rappelé encore récemment M. Robert Merle[5]. Wilde déplorait la perte de ses tableaux, de ses faïences, de ses livres surtout, — « ma bibliothèque avec sa collection de livres offerts par presque tous les poètes de mon époque, de Hugo à Whitman, de Swinburne à Mallarmé... »[6] Il se sent démuni sans livres et, sur le point d'être libéré, c'est leur manque qui le torture plus que toute autre chose. « J'éprouve une horreur à rentrer dans le monde sans posséder un seul volume à moi, écrit-il le 6 avril 1897[7] à Robert Ross. Je me

1. Lettre du 5 déc. 1866 à François Coppée. Cf. Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, p. 176.

2. Cf. Ernest La Jeunesse, *ouvr. cit.*, pp. 8-9, et Marjorie Louis Henry, *Stuart Merrill. La Contribution d'un Américain au Symbolisme français*, Paris, Champion, 1927, pp. 90 et suiv.

3. *Analyse résumée des travaux du Théâtre de l'Œuvre*. Texte cité par Dorothy Knowles, *La Réaction idéaliste au Théâtre depuis* 1890, Paris, Droz, 1934, p. 172.

4. « Les influences de Flaubert, de Mallarmé, de Maeterlinck s'y réunissaient bizarrement dans un miroitement de joaillerie symboliste ». Jacques Robichez, *Le Symbolisme au Théâtre. Lugné-Poë et les Débuts de L'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957, p. 354.

5. Cf. Robert Merle, *Oscar Wilde*, Paris, Hachette, 1948, p. 53.

6. Oscar Wilde, *De Profundis, précédé de lettres écrites de la prison par Oscar Wilde à Robert Ross traduits par Henry-D. Davray*, Paris, Mercure de France, 1926, p. 115.

7. *Idem.*, p. 39. Dans ma collection personnelle figure un exemplaire de *La Sagesse et la Destinée* (Charpentier, 1898) avec cette dédicace : « A Oscar Wilde — Au grand poète de la ballade de la Geôle — Son admirateur — M. Maeterlinck ».

demande si certains de mes amis, tels que Cosmo Lennox, Reggie Turner, Gilbert Burgess, Max [Beerbohm] et autres voudraient me donner quelques livres. » Appel déchirant de l'esthète déchu ! Or, parmi les auteurs que suggère Wilde (« vous savez quelle sorte de livres je veux... ») il n'y a que deux contemporains de langue française, — Anatole France et Maurice Maeterlinck...

Eileen Souffrin.

ZUR WIRKUNGSGESCHICHTE MAURICE MAETERLINCKS

in der deutschsprachigen Literatur.

1. *Maeterlincks Einfluss auf Georg Trakl.*

Dass Maurice Maeterlinck sehr früh in literarischen Kreisen Deutschlands Eingang fand, ist bekannt [1]. Schon vor der Jahrhundertwende begann man mit Einzelübersetzungen, die sich rasch zu einer vielbändigen deutschen Gesamtausgabe der dramatischen und philosophischen Werke zusammenschlossen. Sie erschien bei Eugen Diederichs, zuerst in Leipzig, dann in Jena ; der massgebliche Übersetzer, der fast alle Verdeutschungen besorgte, war Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Es fällt nun auf, dass eine Gesamtübertragung der Gedichte erst verhältnismässig spät vorgelegt wurde, nämlich im Jahre 1906, obwohl natürlich einzelne längst in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht worden waren. Diese Gesamtübertragung, die « Serres chaudes » und die *Quinze Chansons* umfassend, stammt aber nicht von dem authorisierten Übersetzer von Oppeln-Bronikowski allein, sondern stellt eine Gemeinschaftsarbeit dar. Ein kurzer Vermerk im Nachwort gibt darüber näheren Aufschluss : « Die Gedichtsammlung *Im Treibhaus* (*Serres chaudes*, Brüssel 1895) ist übertragen von K. L. Ammer und in die endgültige Form gebracht durch Fr. v. Oppeln-Bronikowski, der auch die *Fünfzehn Lieder* übersetzt hat (*Quinze Chansons*, Brüssel 1900, in der Neuauflage der *Serres chaudes*) » [2].

K. L. Ammer ist Pseudonym für Karl Klammer. Damit sind wir jedoch auf einen Übersetzer gestossen, dem als Vermittler der modernen französischsprachigen Lyrik um und nach 1900 epochale Bedeutung zukommt ; denn Klammer beteiligte sich nicht nur an der Übersetzung der Maeterlinckschen Lyrik, sondern übertrug selber u. a. Villon und

1. Hermann Bahr führte ihn bereits 1890 ein. Vgl. dazu S. O. Palleske, *Maurice Maeterlinck en Allemagne*, Paris, 1938, pp. 15-28 ; dort auch die gesamte Entwicklung. — Trakl freilich wird von Palleske mit keinem Wort erwähnt.

2. Maurice Maeterlinck, Gedichte, verdeutscht von K. L. Ammer und Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Jena, 1906 ; p. 67.

erstmals Rimbaud. Beide 1907 erschienenen Werke haben aber auf die junge Dichtergeneration in Deutschland, die man später zusammenfassend als Expressionisten bezeichnen sollte, eine entscheidende und immer wieder bemerkbare Wirkung ausgeübt. Die Einflüsse der Klammerschen Übertragungen lassen sich, um nur die wichtigsten Namen zu nennen, bei Heym, Brecht und vor allem Trakl eindeutig nachweisen [1]. Im Gegensatz dazu scheint Maeterlincks Gedichten, trotz der frühen Popularität ihres Verfassers in der deutschen Literatur, keine so nachhaltige Wirkung beschieden gewesen zu sein. Das gilt jedenfalls für die expressionistische Generation. Immerhin finden sich wenigstens im Werk Georg Trakls unverkennbare Spuren auch der Maeterlinck-Übersetzung.

Trakl besass das Buch übrigens selber. Er muss es offenbar schon sehr bald nach Erscheinen gelesen haben, da sich gerade in seinem Frühwerk charakteristische Übernahmen zeigen. Man darf daher sagen, dass der Einfluss Maeterlincks den ungleich stärkeren, aber erst viel später fassbaren Einfluss Rimbauds in manchem vorbereitet und ergänzt hat. So wirkte vor allem die kühne Verwendung der Farbe von beiden Dichtern her in der gleichen Weise auf Trakl ein. Dafür einige Beispiele. Spricht Maeterlinck etwa von blauen Fingern (p. 40), grünen Pendelschlägen (p. 28), schwarzen Zärtlichkeiten (p. 23), blauer Starre (p. 5) oder weisser Ohnmacht (p. 4), so kennt Rimbaud einen goldnen Kuss (p. 140) [2], roten Bombenknall (p. 160), silberne Sonnen (p. 175), schwarzen Gestank *(ibid.)* und vieles andere mehr. Auch der Wortschatz lässt manche Gemeinsamkeiten erkennen ; man vergleiche nur die wichtigsten Entsprechungen Maeterlincks mit Trakl : Kranke, Garten, Fenster, Spital bzw. Krankenhaus, Kloster, Engel, Bettler, Waise, Raben, Wölfe, Irre, Jäger, Schwester(n), Kristall, Wollust, Schwermut, Traurigkeit. Wesentliche Bereiche der Trakl-Welt bauen sich aus diesen Vorstellungen auf.

Gewisse sprachliche Eigenheiten kehren bei Trakl wörtlich oder doch fast wörtlich wieder : « Im Garten wird jemand vergiftet » (Maeterlinck p. 22) ! « Jemand flüstert drunten im Garten ; jemand hat diesen schwarzen Himmel verlassen » (Trakl I, 100) [3]. « Jemand schaut zur Tür herein » (I, 18). « Die fremde Schwester erscheint wieder in jemands bösen Träumen » (I, 62). Es ist sicher kein Zufall, dass dieses unbestimmte « jemand » gerade in jenen beiden Gedichten so auffällig erscheint, die besonders stark an Maeterlinck erinnern : « Psalm » und « Unterwegs ». Eine andere wörtliche Übereinstim-

1. Cf. meine beiden Aufsätze über « Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud », in *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Neue Folge IX (1959), pp. 288-315, und « Werk und Wirkung des Übersetzers Karl Klammer », demnächst in *Neophilologus*.

2. Zitiert nach Arthur Rimbaud. Leben und Dichtung, übertragen von K. L. Ammer, eingeleitet von Stefan Zweig, Leipzig 1907.

3. Zitiert nach der dreibändigen Ausgabe im Verlag Otto Müller, Salzburg (I = Die Dichtungen, 8. Aufl. ; II = Aus goldenem Kelch, 2. Aufl. ; III = Nachlass und Biographie).

mung lautet : « Bis zu jener Nächte Ferne, / Die mir längst im Geiste starben » (Maeterlinck, p. 31)... « Der Arme, der im Geiste einsam starb » (Trakl, I, 79)... Da Maeterlinck das Wort « Mondeshöhlen » (p. 43) gebraucht (allzu bleiche Hände sehen aus, « als kämen sie aus Mondeshöhlen »), erhebt sich die Frage, ob von hier aus nicht Trakls Bild « Mond, als träte ein Totes / Aus blauer Höhle » (I, 169) untergründig assoziativ beeinflusst ist.

Zahlreicher sind aber die motivlichen Parallelen. Auch sie weisen zum Teil wörtliche Anklänge auf. Man vergleiche : « Ein Krankenzug in der Wiese » (Maeterlinck, p. 3)... « Am Kai ein Schwesternzug vorüberweht » (Trakl, I, 60). « Hände..., wie Wachs so fahl » (Maeterlinck, p. 4)... « ... die wächsernen Finger » (Trakl, I, 95)... « Ein Schwarm von kleinen Mädchen » (Maeterlinck, p. 21)... bzw. « ... eine Schar von kleinen Mädchen » (a. a. O., p. 9)... « Es sind kleine Mädchen in einem Hof » (Trakl, I, 61)... « Und Sonne lacht auf Kranke nieder » (Maeterlinck, p. 33). « Still sitzen Kranke im Sonnenschein » (Trakl, I, 40). « Man tat den Fieberkranken keinen Schnee mehr auf die Stirn » (Maeterlinck, p. 28) ! « Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken » (I, 88). « Man begräbt einen Waffenbruder zur Mittagszeit » (Maeterlinck, p. 13)... « Man begräbt den Fremden » (Trakl, I, 61). « ... vor den Fenstern des Spitals » (Maeterlinck, p. 14) ! « An den Fenstern des Spitals » (Trakl, I, 62 u. ö. ähnlich)... « Wie traurig ist das alles, meine Seele ! / Wie traurig alles » (Maeterlinck, p. 14) ! « Wie traurig dieser Abend » (Trakl, I, 67). bzw. « O wie traurig ist dieses Wiedersehn » (a. a. O. 87) [1]. Das Motiv der Trompeten tritt sowohl bei Maeterlinck (p. 3 bzw. 42) als auch bei Trakl (I, 68 [Gedichttitel] bzw. 176) jeweils zweimal auf. Besonders häufige Entsprechungen lauten : « Orgelklang im Sonnenschein » (Maeterlinck, p. 42) ! « Hoch im Blau sind Orgelklänge » (Trakl, I, 16). « Ein Orgelklang hebt fern am Hügel / Sich auf zum Himmel wunderbar » (a. a. O. II, 131 u. ö. ähnlich). « ... ein Kriegsschiff mit vollen Segeln auf dem Kanal » (Maeterlinck, p. 3) ! « [Sie] sahn die Schiffe / Auf dem Kanal vorüberziehn » (a. a. O., p. 14)... « Die grossen Dampfer schlagen Wellen im Kanal » (a. a. O., p. 22) ! « ... grosse Dampfer pfeifen schrill auf dem Kanal » (a. a. O., p. 21) ! « Ein weisser Dampfer am Kanal » (Trakl, I, 62)... « Ein rotes Schiff am Kanal » (a. a. O. 172). « ... blähen / Segel sich auf dem Kanal » (a. a. O. 51). « Von hellen Dampfern wimmelt der Kanal » (a. a. O. II, 138)... « Ein trunknes Schiff dreht am Kanal / Sich träg » (a. a. O., II, 140)... [2] Das Maeterlinck-Motiv, welches am häufigsten bei Trakl auftaucht, ist jedoch das Aus- bzw. Erlöschen eines Lichts. Das Vorbild steht im sechsten der « Fünfzehn Lieder » :

1. Dazu bei Rimbaud (a.a.O., 221) : « O wie traurig, diese Stunden ! » Hinter beiden Prägungen steht aber eben vor allem Klammer.
2. Das zusätzliche Hereinwirken Rimbauds ist auch hier unverkennbar.

An der dritten Tür, an der ich stand,
Erlosch das Licht in meiner Hand... (Maeterlinck, p. 54).

Ähnliche Formulierungen bringen auch die Lieder V und II : « Verloschen ist unser Licht... » bzw. « ... das Licht ging aus » (a. a. O., p. 53 bzw. p. 50). Bei Trakl heisst die entscheidende Stelle :

Da löschte sein Licht in ihrer Hand... (Trakl, II, 54).

Man kann mindestens noch weitere zwölf Belege für dieses Motiv finden ; ja Trakl hat es sogar als Szenenanweisung verwendet : « Alles Licht erlischt » (a. a. O., II, 100).

Auch im Bereich der Metaphorik gibt es bezeichnende Entsprechungen, die von der strukturellen Übereinstimmung zweier Bilder bis zur direkten Übernahme gehen. Beide Dichter verwenden ein (farbiges) Schwert zur metaphorischen Umschreibung eines Lasters : « Der Wollust blaues Schwert » (Maeterlinck, p. 6), « Die schwarzen Schwerter der Lüge » (Trakl, I, 173). Bei beiden findet sich auch die räumliche Vereinigung des Kosmischen mit dem menschlichen Leib : « Die Sterne zwischen ihrer Lippen Rand » (Maeterlinck, p. 7)... « An deinem Mund der herbstliche Mond » (Trakl, I, 141)... [1] Weiter : « Auf meiner Träume violette Schlangen » (Maeterlinck, p. 10)... « Angst, du giftige Schlange, / Schwarze » (Trakl, I, 180)... « unterm Mond schwimmt blaues Linnen » (Maeterlinck, p. 19 ; ähnlich, p. 26). « Abends schweben blutige Linnen, / Wolken über stummen Wäldern, / Die gehüllt in schwarze Linnen » (Trakl, I, 44) [2]. « Ich harre, Herr, dass deine Rechte / In Kellerhöhlen Rosen streue » (Maeterlinck, p. 27). « Lilien auf meine Fieber streue, / Säe Rosen auf die Sümpfe der Gebrechen » (a. a. O., p. 18) ! « Die Blinden streuen in eiternde Wunden Weiherauch » (Trakl, I, 71). « [Meiner Seele] Hoffnungssterne » (Maeterlinck, p. 31), « der alten Hoffnung Sternenkränze » (Trakl, II, 67), « [keiner] Hoffnung Sterne » (a. a. O., II, 65). Maeterlinck spricht von « Lilien der Seele » (p. 18), bei Trakl lesen wir : « Da die Seele kühlere Blüten träumt » (I, 132). Am meisten frappiert wohl die folgende Bildgleichung :

Und doch blühen aus ihrem Munde
Blumen auf blauem Stiel. (Maeterlinck, p. 30).

Ähnlich : « Aus meinen Augen Traumesblüten treiben » (a. a. O., p. 40)... Bei Trakl :

Dumpfe Fieberglut
Lässt giftige Blumen blühn aus meinem Munde... (II, 38).

Dazu variiert : « ... ein armes Herz, / Aus dem der Schwermut kranke Blumen blühn » (a. a. O., II, 37). Der eindeutige Beleg stammt aus

1. Bei Rimbaud ähnliche Bildformen, cf. *GRM*, Neue Folge IX, p. 298.
2. Zum selben, dem Traklschen wohl näherstehenden Bild bei Rimbaud cf. *GRM*, *l. c.*, p. 295.

dem in der Sammlung von 1909 enthaltenen Gedicht « Das Grauen ». Er ist also spätestens in diesem Jahr entstanden, wahrscheinlich aber schon wesentlich früher. Trakl muss — das lässt sich hieran ablesen — Maeterlincks Lyrik in der Tat bereits bald nach 1906 kennengelernt und übernommen haben, ganz im Gegensatz zu der Rimbauds, deren Kenntnis sich erst um 1911 im Werk zu manifestieren beginnt [1].

Die Übereinstimmungen in der Metaphorik reichen aber noch weiter. So begegnet uns das abrupte Nebeneinander gegensätzlicher Vorstellungen, wie es für Trakls Lyrik charakteristisch ist, schon in den *Serres chaudes*, obwohl auch in diesem Fall wieder der stärkere Einfluss Rimbauds von dem des belgischen Dichters nur vorbereitet und ergänzt wird. Ein Beispiel : « Raben sich auf Rosen wiegen » (Maeterlinck, p. 33)... « Engel mit kotgefleckten Flügeln » (Trakl, I, 63). Bereits der frühe Trakl schildert in ein und derselben Strophe die weinende Irre und die « wunderbar » über den Teich dahinziehenden Liebenden (a. a. O., I, 31). Solche Zusammenstellungen leiten über zu einem weiteren Stilmittel, das Trakl (und mit ihm der deutsche Expressionismus überhaupt) mit Maeterlinck und Rimbaud gemeinsam hat. Es handelt sich um die Reihung disparater Dinge und Vorgänge nach dem Muster von Maeterlincks « Krankenhaus » :

> Man meint, ein Treibhaus liegt im Schnee,
> Man meint, dass eine Wöchnerin
> Den ersten Kirchgang tut bei stürmischem Wetter.
> Man sieht auf eine wollne Decke Blumen ausgestreut.
> Ein Brand brach aus an einem Sonntag
> Und einen Wald betret' ich voll Verwundeter !
> O, endlich kommt der Mond ! (Maeterlinck, p. 21) [2].

Trakl nimmt dieses Stilmittel vor allem in dem Karl Kraus gewidmeten Gedicht « Psalm » auf :

> Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.
> Man begräbt den Fremden. Dann hebt ein Flimmerregen an.
> Der Sohn des Pan erscheint in Gestalt eines Erdarbeiters,
> Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft.
> Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen voll herzzerreissender Armut !
> Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten.
> Es sind Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen.
> An den Fenstern des Spitals wärmen sich Genesende.
> Ein weisser Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf. (Trakl, I, 61 f.).

Das gleiche gilt für die beiden « Unterwegs » überschriebenen Gedichte, namentlich für das (offenbar früher zu datierende) gereimte. Es endet folgendermassen :

1. Cf. *GRM*, *l. c.*, pp. 307-309.
2. Bei Rimbaud vergleiche man etwa das Prosagedicht « Jeunesse I : Dimanche ».

Verzaubert glänzt im Grau ein Opernhaus.
Aus Gassen fluten Masken ungeahnt,
Und irgendwo loht wütend noch ein Brand.
Ein kleiner Falter tanzt im Windgebraus.

Quartiere dräun voll Elend und Gestank.
Violenfarben und Akkorde ziehn
Vor Hungrigen an Kellerlöchern hin.
Ein süsses Kind sitzt tot auf einer Bank. (a.a.O., II, 139).

Freilich wird gerade aus dem letzten Beispiel deutlich, wie bei Trakl diese disparate Reihung mit dem gleichmütig registrierenden Aufnehmen von Eindrücken zusammenhängt. Darauf weist ja auch der Titel hin [1].

Die Gedichte « Psalm » und das zweite « Unterwegs » (a. a. O., I, 100 f.) lassen jedoch eine zusätzliche formale Beeinflussung erkennen. Vorbild sind Maeterlincks Gedichte « Treibhaus », « Glasglocke », « Seele », « Krankenhaus », « Taucherglocke », « Blicke », « Händedrücke » (p. 3, 8 f., 13 f., 21 f., 28 f., 35 ff., 42 ff.), die in ungereimten, freirhythmischen und zum Teil sich der Prosa nähernden Langzeilen geschrieben sind, wobei vielfach das Versende mit dem Satzende zusammenfällt. Hier fassen wir zweifellos eine wichtige, ja vielleicht sogar die entscheidende Anregung für die Form des Traklschen Gedichts. Es kommt hinzu, dass der Österreicher — worauf schon Clemens Heselhaus hingewiesen hat [2] — von Maeterlinck auch die dreizeilige Strophe übernommen zu haben scheint, und zwar zunächst gereimt, später dann reimlos. Werden die Langzeilen vor allem vom reifen Trakl verwendet, so lehnt sich der junge Dichter sehr stark an die Form der « Quinze Chansons » an. Die Sammlung von 1909 bringt genug Beispiele, deren Parallelismen, naive Wiederholungen, Kehrreime und volksliedhafte Wendungen unverkennbar an die Lieder Maeterlincks anklingen. Ebenso entsprechen einander die Verwendungsformen der Zahlensymbolik : « Sie töteten einst drei Jungfräulein » (Maeterlinck, p. 51)... « Sie hatte drei Kronen von lautrem Gold » (a. a. O., p. 56)... « Ein Narre schrieb drei Zeichen in Sand » (Trakl II, 54)... Ob allerdings das Auftreten des gleichen seltenen Reimschemas abbaa in der ersten Strophe von Maeterlincks Gedicht « Nachtseele » (p. 45) und in Trakls Spätgedicht « Klage » (I, 188) als Folge einer Beeinflussung angesehen werden darf, ist fraglich. Hingegen hat die Vermutung, die Gestaltung des

1. Als Beispiel für die Beliebtheit dieses Stilmittels im deutschen Expressionismus sei Alfred Lichtensteins bekanntes Gedicht « Dämmerung » genannt, wo es etwa heisst :

An einem Fenster klebt ein fetter Mann.
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.

Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. — Von den Wegbereitern bis zum Dada, Wiesbaden 1955 ; p. 126.

2. « Die Elis-Gedichte von Georg Trakl », in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 28 (1954), p. 393.

Blaubart-Stoffes durch Trakl (1910) sei auf eine Anregung aus Maeterlincks Werk zurückzuführen, viel Wahrscheinlichkeit für sich. In den « Fünfzehn Liedern » steht als siebentes der Gesang der Frauen aus « Blaubart und Ariane » ; das kleine Drama selber, aus dem er entnommen ist, lag bereits seit 1901 in deutscher Übersetzung vor. Trakl kann es sehr wohl gekannt haben [1].

Wenn auch die Begegnung Trakls mit Maeterlincks Lyrik bei weitem nicht so entscheidend war wie das Rimbaud-Erlebnis des Österreichers, das dessen Dichtung ja gewissermassen mit einem Schlag verwandelte, so hat sie doch, wie wir sahen, als ein früh einsetzender und offenbar gleichmässig anhaltender Einfluss ihre nicht zu unterschätzende Bedeutung. Der vergleichende Betrachter mag sich vorerst damit zufriedengeben, die vorhandnen Beziehungen nachgewiesen zu haben ; für denjenigen aber, der sein Auge auf das Phänomen des Gedichts selber richtet und dieses zu ergründen versucht, erhebt sich erneut die Frage, wie denn ein solch ungeheuer rezeptiv bestimmtes Werk wie das Trakls, welches doch zugleich so unverwechselbar eigenständig wirkt, ästhetisch zu deuten und zu bewerten sei. Hier harrt der Literaturwissenschaft noch manche Aufgabe.

2. *Fünf ungedruckte Briefe Maeterlincks an seine deutschen Übersetzer.*

Die fünf bislang noch unveröffentlichten Briefe, die hier vorgelegt werden, stammen aus dem Nachlass des am 8.3.59 in Wien verstorbenen Übersetzers Karl Klammer und wurden mir von seiner Witwe liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt. Mit einer einzigen Ausnahme, nämlich einer Postkarte an von Oppeln-Bronikowski, sind sie alle an Klammer selbst gerichtet, der bereits als Schüler mit der Übersetzung moderner französischer Lyrik begonnen hatte. Die Briefe stehen nur in mittelbarem Zusammenhang mit den bisherigen Ausführungen : sie sind, obgleich manches Interessante zum Übersetzungsproblem gesagt wird, doch in erster Linie aufschlussreich für die Persönlichkeit Maurice Maeterlincks und für die Wirkung, die schon sehr früh von ihr ausging.

1. M. Karl Klammer
IX. 2 Alserstrasse
16.
Vienne
Autriche

Paris 11 Mars [1899] [2]

Cher Monsieur :

J'ai été très touché de votre lettre fraternelle et vous en remercie bien

1. Maurice Maeterlinck, *Zwei Singspiele*, deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Leipzig, 1901.
2. Zusätze, die nicht von der Hand Maeterlincks stammen, sowie Erläuterungen stehen in Klammern.

cordialem[ent]. Elle m'a rappelé les jours de ma première jeunesse [1] où j'étais animé d'ardeurs et d'enthousiasmes pareils, qui sont toujours salutaires par eux-même[s] quelqu'en soit l'objet.

Le portrait de Petitjean, que vous avez, me dites-vous, dans votre chambre, est malheureusem[ent] bien mal fait et ne me ressemble guère [2].

J'espère vous envoyer sous peu un portrait plus récent et plus fidèle, et, en attendant, je vous serre bien affectueusem[ent] les mains.

M. Maeterlinck.
5 Villa Dupont
rue Pergolèse.
Paris.

2. [Anschrift fehlt]

19 Août [?]

Cher monsieur :

Il m'est très difficile de vous dire si les pièces en question [3] ont paru ou non en Allemagne. En tout cas, ce que je sais, c'est que les « Serres chaudes » ont été traduites en entier, en allemand, [gestrich. : par] et d'une façon extrêmem[en]t remarquable, par Melle [Name unleserlich] [4] et que sa traduction doit paraître sous peu.

Croyez[-]moi cher monsieur votre cordialem[ent] dévoué

M. Maeterlinck.

3. [Anschrift fehlt].

18 Sept. [18]99.

Cher monsieur et
Cher ami :

Je vous remercie fraternellem[ent] du cher et touchant souvenir que vous m'avez envoyé [5]. Il m'a touché d'autant plus qu'il a réveillé en moi plus d'un reproche que je me suis fait plus d'une fois en songeant à vous. Que de fois n'ai-je répondu que bien tardivem[en]t ou bien sèchement à vos lettres que je sentais si dévouées et si ardentes, que de fois même n'y ai-je pas répondu. Croyez bien qu'il n'y eut jamais de mauvaise volonté ou d'humeur — mais il me serait matériellem[ent] impossible d'entretenir le quart des correspondances qui me sollicitent — sous peine de n'avoir plus une heure à moi pour ma vie personnelle. Il faut donc que je fasse là une sorte de partage de mes loisirs et souvent ce partage ne se fait pas sans regrets et sans une peine secrète.

Je crois qu'il ne vous sera pas nuisible que la vie vous oblige à vous séparer quelque temps du genre de poésie que vous semblez aimer [6]. Il est bon d'avoir aimé ce genre de poésie aiguë et supersensitive. C'est le signe d'une sensibilité artistique très grande et qui peut devenir très féconde, mais il est bon aussi de ne pas l'aimer trop longtemps, et de reve-

1. Klammer, geboren am 13.10.1879, war damals neunzehn Jahre alt.

2. Die Zeitschrift *PAN* brachte 1897 im Anschluss an eine längere Studie über Maeterlinck ein Porträt des Dichters von H. Petitjean. Palleske (*l. c.*, 22) charakterisiert es wie folgt : « Le poète est assis sur une petite chaise, sur le dossier de laquelle le bras droit repose, la main gauche tenant un livre sur les genoux ; l'expression du visage est sérieuse, mélancolique ; le regard porté vers le lointain ».

3. Es handelt sich offenbar um Gedichte, die Klammer übersetzt hatte oder zu übersetzen gedachte.

4. Hans Fromm, *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen* 1700-1948, Baden-Baden 1952, verzeichnet keine weitere Übersetzung der *Serres chaudes* ausser der schon genannten von 1906. Bei Palleske findet sich ebensowenig ein Hinweis.

5. Klammer hatte Maeterlinck vermutlich erste Übersetzungsproben geschickt.

6. Klammer bezog damals die Theresianische Militärakademie in Wiener-Neustadt.

nir à des choses plus simples, plus saines et plus fortes, et je vous assure avec toute ma sincérité de frère aîné, que je serai très heureux le jour où vous viendrez me dire que vous n'aimez plus les « Serres chaudes » que comme un souvenir étrange, curieux et morbide. Elles v^{s} [= vous] seront alors ce qu'elles sont pour moi aujourd'hui. Je suis heureux en tout cas qu'elles aient fourni à votre jeune ardeur l'occasion d'exercer une aptitude, un tact lyrique que je trouve merveilleux et qui vous permettront de faire bientôt et quand v^{s} le voudrez, d^{s} [= dans] les grands royaumes du vers, tout ce que vous voudrez.

Il ne faut pas m'en vouloir si je ne v^{s} ai rien donné d'inédit — par traité (la vie a de ces exigences) je dois à mon traducteur et à mon éditeur allemands [1] tout ce qui n'a pas encore été édité — de sort que malgré mon désir je ne puis disposer de rien sans leur consentement.

Je vous serre fraternellem[ent] les mains et j'espère aussi v^{s} les serrer un jour plus réellem[ent] d^{s} la vie plus réelle que n^{s} vivons tous en dehors de notre œuvre. M. Maeterlinck.

4. M. Karl Klammer.

[Zusatz von erster Hand : Zögling der k. k. Militär.-Akademie] [gestrich. :] 2, Alleegasse
Baden
[Zusatz von zweiter Hand gestrich. : IX. [2] Alserstrasse Nu 16. Wien.] [gestrich. : Vienne]
Autriche
[Zusatz von erster Hand : Wien. Neustadt.]

Paris 2 Juin. [1900]

Cher Monsieur

C'est moi qui dois vous demander pardon. J'ai eu bien des affaires, bien des tracas ces temps-ci et c'est pourquoi je remettais de jour en jour la réponse que je vous devais, et le signe de l'approbation que dès la première lecture j'avais accordé à votre travail [2]. En principe, je tiens qu'un poème est généralem[en]t intraduisible. Pourtant vous m'avez amené à douter de ce principe et telles de vos traductions sont tout à fait remarquable notamment : (après examen, je m'aperçois que je devrais les citer toutes) [3] C'est avec le plus grand plaisir que je vous autorise à les publier où vous voudrez.

Et encore une fois, pardon, merci, et croyez[-]moi très cordialem[ent] votre :

M. Maeterlinck.

5. [auf Postkarte]

M. von Oppeln-Bronikowski.
[Unleserl. u. gestrich.] 35, Bayreutherstr.
[Unleserl. u. gestrich.]
Berlin-W Allemagne...

[*undatiert ; Poststempel :* 29.9.06 *; Totes, Seine-Inf*re].

Cher Monsieur :

Bien reçu le charmant petit volume [4] — mille remercîments — les tra-

1. Friedrich von Oppeln-Bronikowski bzw. Eugen Diederichs.
2. Folgende Gedichte kommen in Frage : « Totes Wasser » (veröffentlicht in der Zeitschrift « Pan », August 1900) sowie « Gesichte », « Lilie », « Treibhaus des Unmuts » und « Gebet » (sämtlich veröffentlicht in der Zeitschrift « Insel », Juni 1902).
3. Das in Parenthese Stehende ist offenbar erst später in den für die zu nennenden Titel ausgesparten Raum eingefügt worden.
4. Maurice Maeterlinck, Gedichte, verdeutscht von K. L. Ammer und Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Jena, 1906.

ductions, malgré les difficultés énormes, me semblent aussi parfaites que possible. Merci encore et veuillez bien cordialem[ent] remercier en mon nom votre précieux et excellent collaborateur.

Votre tout dévoué
M. Maeterlinck.

P. S. Je pense rester encore une dizaine de jours à la campagne [1].

Reinhold Grimm.

L'INSTITUT HISTORIQUE ET SES COLLABORATEURS ARGENTINS

En novembre 1847, *L'Investigateur*, journal de l'Institut Historique, publie une *Étude politique sur San Martin et Bolivar et sur la guerre de l'indépendance dans l'Amérique du sud*, écrite par Domingo Faustino Sarmiento lors de son séjour à Paris. Dans ce Mémoire, Sarmiento cite une lettre de San Martin à Bolivar, en reproduisant la traduction française qu'en avait donnée Lafond, dans ses *Voyages* publiés à Paris en 1844. Or, cette lettre, datée de Lima, 29 août 1822, met en évidence le désintéressement du général argentin et souligne de ce fait le caractère ambitieux de Bolivar. L'original n'ayant pas été retrouvé, son authenticité fut mise en doute. Pourtant San Martin, qui se trouvait à Grand Bourg, près de Paris, quand cette lettre fut publiée par *L'Investigateur*, ne la désavoua pas. En outre le bruit courut que Sarmiento avait lu cette étude en présence du général argentin, au moment de sa réception au sein de l'Institut Historique.

Lorsque Ricardo Rojas prépara son livre, *La entrevista de Guayaquil*, il écrivit au professeur Rivet pour lui demander de procéder à une enquête au sujet des activités de cet Institut et des rapports de Sarmiento avec celui-ci. Les résultats de cette enquête furent publiés à la fin du volume [2]. Nous nous proposons de produire des textes que Rojas n'a pas connus et de montrer l'importance des relations entre l'Institut Historique et l'Argentine.

L'enquête établit d'abord que l'Institut Historique, fondé le 24 décembre 1833, fut reconstitué le 13 mars 1872 sous le nom de Société des Études Historiques, reconnue d'utilité publique la même année. Cette Société existe encore aujourd'hui. Elle a publié depuis son origine un recueil périodique qui a porté, de 1834 à 1840, le titre de *Journal de l'Institut Historique* ; puis, de 1841 à 1882, celui de

1. Ich möchte nicht versäumen, Herrn Dr. H. Dyserinck (Erlangen) für liebenswürdige Hilfe beim Entziffern der Briefe zu danken.

2. On lira cette « Réponse aux questions de M. Ricardo Rojas » aux pages 339-343 de *La entrevista de Guataquil* (Losada, Buenos Aires, 1950). Seuls sont cités les fragments suivants de *L'Investigateur* : 1847, t. VII, pp. 314 à 316 ; 397, 437, 439. — 1849, t. VII, p. 35.

L'Investigateur. De 1883 à 1944, cette publication devient la *Revue de la Société des Études Historiques* ; puis, après une éclipse de quatre ans, reparaît en 1948 sous le nom de *Études Historiques. Revue d'histoire vivante. Organe de la Société des Études Historiques*, pour s'interrompre à la fin de l'année 1949. Ajoutons que l'historien Funck Brentano, secrétaire de la Société des Études Historiques de 1898 à 1899, découvrit en 1922 « dans un coin obscur de la Bibliothèque de l'Arsenal... six registres contenant l'histoire complète des douze premières années (1834-1846) de l'Institut Historique »[1]. Nous avons feuilleté ces registres et constaté qu'ils sont bien plus complets que le *Journal*, où l'on ne publiait guère que des extraits des comptes rendus manuscrits. Malheureusement le sixième registre ne présente plus que des pages blanches après le 17 juin 1846... Et Sarmiento débarqua au Havre le 6 mai de la même année.

Dès sa fondation l'Institut Historique est assuré du double appui de Thiers et de Guizot [2]. Et l'année même de ses débuts il établit une correspondance avec plusieurs pays étrangers : Portugal, Espagne, Brésil.

Un fait mérite d'être souligné : Martinez de la Rosa fut président de la Société de 1837 à 1845. Et c'est probablement pendant cette période que Sarmiento apprit l'existence de l'Institut. C'est du moins ce que l'on peut déduire d'un article que l'émigré argentin publia le 4 décembre 1842 dans *El Progreso*, article reproduit dans les *Obras* (t. IV, Buenos Aires, 1886, p. 120) de cet écrivain. Après avoir reproché au *Mercurio* de défendre la culture espagnole, inexistante selon lui, Sarmiento écrit : « Raro argumento el que saca (le *Mercurio*) de haber sido nombrado presidente del Instituto de Francia (sic), el ministro de la reina Cristina... » Très bien renseigné sur tout ce qui se passait en Europe, Sarmiento — alors en exil au Chili — avait pu tenir cette information de seconde main, mais il n'est pas invraisemblable qu'il ait lu le *Journal* ou *L'Investigateur*.

Quoi qu'il en soit, à la fin de son séjour à Paris, en 1847, Sarmiento sera nommé membre de l'Institut Historique. Les biographes ne sont pas d'accord sur les détails de son admission. Les uns affirment qu'il a prononcé un discours de réception en présence de San Martin ; les autres que San Martin n'a pas assisté à la séance, car celle-ci n'a pas eu

1. *Revue de la Société des Études Historiques*, 1922, p. 299. La Bibliothèque Nationale et la Bibliothèque de l'Arsenal possèdent une collection de ces périodiques.

2. Dans le premier Registre manuscrit, chap. 2, p. 20, on lit : « M. Thiers actuellement ministre de l'Intérieur écrivait le 20 novembre dernier au fondateur de la Société : *J'ai lu avec beaucoup de plaisir et d'intérêt le projet que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser et qui consiste à fonder l'Institut historique dans le but de constater et d'avancer les progrès de la science de l'histoire et j'ai été frappé de l'utilité et de la grandeur de ce projet*, etc...

De son côté, M. Guizot, ministre de l'Instruction publique, s'exprime ainsi dans son rapport au Roi du 31 décembre 1833 (*Moniteur* du 13 janvier 1834) : *Le besoin de mettre un terme à ces efforts isolés commence à être si vivement senti que quelques personnes se sont récemment formées en société pour tenter de concerter et de coordonner les recherches de tous les hommes qui se vouent à ce genre de travaux. J'espère que cette Société n'aura pas fait en vain appel aux amis de la Science ; je m'associe à ses efforts*, etc... »

lieu. Ce détail n'aurait sans doute pas beaucoup d'importance si l'on n'en avait pas fait état pour nier ou affirmer l'authenticité de la lettre à laquelle nous avons fait allusion au début de cet article.

Le texte de ce « discours » paraît la même année dans *L'Investigateur*, sous le titre suivant : *Étude politique sur San Martin et Bolivar et sur la guerre de l'indépendance dans l'Amérique du Sud* [1]. Lorsque Sarmiento le publiera au Chili, en mars 1858 [2], il l'intitulera *Discursso de recepción en el Instituto Histórico de Francia*, et lui assignera pour date le 1er juillet 1847. Mais dans une lettre écrite à Manuel Montt, de Paris, le 15 juillet de la même année, il affirme :

Estoy propuesto miembro del Instituto Histórico de Francia, y me recibiré dentro de ocho días. Espero para ello concluir un pequeño discurso [3].

M. Antonio Castro [4] en conclut que le discours a été lu le 23 juillet, non le 1er, comme l'affirme Sarmiento un an plus tard, lequel a pu oublier la date exacte. Peut-être. A moins qu'il ne faille interpréter sa pensée d'une autre façon. Sarmiento a pu vouloir dire qu'il avait *commencé à rédiger* son « discours » le 1er juillet. Dans sa lettre à Montt, en effet, il annonce qu'il espère « *concluir* un pequeño discurso ». Et s'il désire le terminer, il l'avait probablement déjà commencé.

Reportons-nous maintenant à *L'Investigateur*. Dans les Extraits des Procès-verbaux des classes de juin et de juillet 1847, nous lisons :

La première classe (Histoire générale et Histoire de France) s'est rassemblée le 7 juillet... L'ordre du jour appelle la lecture du rapport de la commission sur la candidature de M. Domingo Sarmiento, membre de l'Université du Chili. M. Renzi, au nom de ses collègues, fait remarquer que toutes les pièces imprimées et les mémoires manuscrits que le candidat a présentés ont rapport à la révolution de l'Amérique et à la guerre de l'indépendance. M. Sarmiento a été envoyé par son gouvernement en Europe, chargé de lui faire connaître l'état de l'instruction publique. C'est un titre de plus pour recommander le candidat aux suffrages de la classe, d'autant plus que la Société n'a aucun correspondant dans la république du Chili. M. Sarmiento est admis au scrutin secret, sauf la sanction de l'assemblée générale [5].

Et, un peu plus loin :

L'assemblée générale (les quatre classes réunies) s'est assemblée le 30 juillet 1847... Le scrutin est ouvert pour l'admission définitive de M. Domingo Sarmiento, membre de l'Université du Chili, déjà admis par la première classe. On vote au scrutin secret, et M. Sarmiento est proclamé membre correspondant de la Société.

Nulle part auparavant il n'a été fait allusion à la candidature de Sarmiento. Nous devons admettre que Sarmiento, déjà connu à Paris grâce à l'article élogieux que Charles de Mazade avait consacré à

1. *L'Investigateur*, t. VII, 2e série, 14e année, 1847, pp. 401 et suiv.
2. *Obras*, t. XXI, pp. 11 à 44.
3. Lettre publiée dans *Sarmiento y Montt. Una amistad internacional*, par Manuel S. Montt. Buenos Aires, 1954, p. 47.
4. Dans l'étude ci-dessus, note en bas de la page 47.
5. *L'Investigateur*, t. VII, 2e série, 14e année, 1847, pp. 314-315.

Civilización i barbarie, dans un numéro de la *Revue des Deux Mondes* [1], présenta plusieurs travaux à l'Institut Historique et que Renzi, alors administrateur de cette Société, fut chargé de soutenir sa candidature. Cette façon de procéder est d'ailleurs inhabituelle puisque, suivant les statuts, un candidat devait être présenté par deux membres [2]. Et si nous parcourons les comptes rendus des séances au cours desquelles on nommait les membres, nous constatons qu'il n'y a aucune exception à la règle, même si le candidat est présenté par l'administrateur, comme ce fut le cas pour Sarmiento.

Quoi qu'il en soit, Sarmiento est donc nommé membre correspondant de l'Institut Historique au cours de l'assemblée générale du 30 juillet 1847 [3]. Les circonstances de cette nomination ont prêté à discussion. Nous avons vu que Sarmiento, dans une lettre à son ami chilien Manuel Montt, avait mentionné un « discours » qu'il préparait pour son admission. Lorsque Sarmiento en publia le texte au Chili, il l'intitula *Discurso de recepción en el Instituto Histórico de Francia.* Signalons au passage que ce titre induisit en erreur plusieurs biographes qui ont cru qu'il s'agissait de l'Institut de France. Mais revenons au fameux « discours ». Sarmiento a plusieurs fois assuré qu'il avait « prononcé un discours » [4]. Manuel Balcarce, le gendre de San Martin, écrit dans une lettre à Alberdi du 14 décembre 1847 :

> El amigo señor Sarmiento ha tenido la bondad de escribir una memoria sobre los generales Bolívar y San Martin, y la ha presentado al Instituto histórico el día de su recibimento como miembro de aquel cuerpo [5].

Remarquons toutefois que les termes de Balcarce sont ambigus. Il dit seulement « ha presentado ».

Bartolomé Mitre, dans sa monumentale *Historia de San Martin*, affirme que Sarmiento prononça un discours « en presencia de San

1. Charles DE MAZADE. *De l'Américanisme et des républiques du Sud. Société argentine. Quiroga et Rosas.* Revue des Deux Mondes, 15 novembre 1846. Le critique cite de nombreux passages du livre de Sarmiento, qui fut traduit intégralement par l'enseigne de vaisseau A. Giraud et publié en français à Paris, en 1853 (*Civilisation et barbarie, mœurs, coutumes, caractères des peuples argentins. Facundo Quiroga et Aldao*, par Domingo F. Sarmiento). Auparavant Eugène Tandonnet, ami de Sarmiento, avait traduit quelques passages du même livre à la fin de sa traduction d'un autre ouvrage du même auteur : *Fray Félix-Aldao — esquisses historiques sur l'Amérique du Sud*, Bordeaux, 1847.

2. Titre V, art. 48. *Journal de l'Institut historique*, 1838, p. 241.

3. Mais il a bien été admis le 7 juillet. Le diplôme que lui a délivré l'Institut Historique en fait foi. Sur ce document, conservé au Museo Historico Sarmiento, on peut lire : « M. Sarmiento (Domingo) Membre de l'Université du Chili appelé par la majorité des suffrages à faire partie de l'Institut Historique, y a été admis le sept juillet 1847 en qualité de membre de la Première classe ».

4. Dans un article de la *Crónica* du 3 juin 1849 (*Obras*, VI, p. 199) Sarmiento déclare : « He pronunciado un discurso en el seno del Instituto Histórico de Francia que ha publicado el Investigáteur, i que me presentaba digno de la induljencia de mis consocios en el cultivo de las ciencias históricas ». A la fin des *Recuerdos de provincia* (*Obras*, III, p. 222) Sarmiento présente une liste des ouvrages qu'il a publiés : il cite *Discurso pronunciado en Francia al recibirme de miembro del Instituto Histórico de Francia.*

5. Lettre publiée par Ricardo Rojas dans *La entrevista de Guayaquil*, Buenos Aires, 1950, p. 92.

Martin »[1]. Finalement, Augusto Belin Sarmiento, le petit-fils de l'écrivain, va plus loin encore et écrit : « A la sesión en que se leyóese Discurso asistió el general San Martin, *según consta de las actas de la Sociedad* »[2]. C'est nous qui soulignons car nous reviendrons sur ce point.

Reprenons la lecture de *L'Investigateur*. Après la nomination de Sarmiento, nous lisons dans les Extraits des Procès-verbaux des classes du mois d'août 1847 :

... Lettre de M. Sarmiento, admis comme membre correspondant du Chili dans la dernière séance ; il remercie la Société de son admission et il annonce en même temps son départ pour l'Amérique[3], d'où il compte envoyer à l'Institut historique des documents précieux sur les événements politiques de ces pays.

La lettre a disparu. Mais les statuts de la Société sont conservés dans ses périodiques et dans les registres manuscrits. Or, il n'est dit nulle part que le candidat ait l'obligation de prononcer un discours. Il n'est même pas fait la moindre allusion à cette éventualité. On exige seulement que le candidat soit présenté par deux membres et remplisse un questionnaire dans lequel il a à faire connaître « les noms, prénoms, lieu de naissance, âge, qualités, domicile »[4]. Ce n'est jamais, semble-t-il, le candidat qui défend lui-même oralement sa candidature. Du moins, aucun cas semblable ne peut être relevé dans les comptes rendus. Au cas où Sarmiento aurait, exceptionnellement, prononcé un discours de réception, il est pour le moins étrange qu'aucun compte rendu ne signale cette anomalie.

Continuons à feuilleter *L'Investigateur*. En novembre 1847 *L'Investigateur*, sans aucun commentaire et sous le nom de Mémoire, publie l'*Étude politique sur San Martin et Bolivar*. Peu de temps après, les Extraits des Procès-verbaux des classes du mois de décembre consignent le fait suivant :

... On lit une lettre de M. le général San Martin, qui remercie l'Institut Historique d'avoir inséré dans son journal un mémoire où il est question de services qu'il a rendus à sa patrie et à la cause de la liberté de l'Amérique du Sud[5].

Quelques années plus tard, à la mort du « Libertador », A. Renzi publie un article nécrologique intitulé : *Abnégation d'un citoyen américain*[6]. Pour composer cette brève biographie, Renzi utilise quelques

1. T. III, p. 630, note 37. Il est vrai que Mitre cite sa source... qui n'est autre que *Viajes en Europa, Africa y América*. (T. II, p. 451)... de Sarmiento. Mais, vraiment, Sarmiento ne dit pas cela.
2. *Obras*, XLIX, p. 19, note.
3. Pendant son voyage, Sarmiento a inscrit ses dépenses, au jour le jour, dans un carnet intitulé par lui *Diario de gastos* et publié par le Museo Histórico de Buenos Aires en 1950. A la date du 29 juillet, il écrit en français : « Diligence jusqu'à Boulogne, 29 frs » ; le 30 : « dîner à Aubeville (sans doute Abbeville), 4 frs, commissionnaire à Boulogne, 1 fr. 50 ».
4. Titre II, art. 6. *Journal de l'Institut Historique*, 1836.
5. *L'Investigateur*, t. VIII, 2e série, 15e Année, janvier 1848, p. 35.
6. *L'Investigateur*, t. X, 2e série, 17e Année, 1850, pp. 216 à 220.

passages du Mémoire en question et cite des fragments de la lettre de San Martin à Bolivar publiée par Sarmiento.

Là, non plus, le mot « discours » n'apparaît pas. En outre, étant donné la personnalité de San Martin, il est bien étonnant que le secrétaire de la séance n'ait pas signalé sa présence le jour où quelqu'un lut une étude le concernant.

D'après les comptes rendus il est impossible de conclure que Sarmiento ait prononcé un discours et que San Martin ait assisté à la cérémonie. C'était l'avis de Ricardo Rojas, qui connut seulement quelques extraits des Procès-verbaux. La lecture des statuts de la Société et des périodiques publiés par cet Institut le confirme. Ce qui ne remet nullement en question l'authenticité de la lettre de San Martin à Bolivar puisque le général argentin, en remerciant l'Institut Historique d'avoir publié l'étude de Sarmiento, approuve le texte présenté par ce dernier.

Mais alors, que vaut le témoignage de Sarmiento ? D'abord Sarmiento n'a jamais écrit que San Martin était présent le jour de la réception. Il faut lui rendre cette justice. Il s'est contenté de dire et de répéter qu'il avait rendu souvent visite à l'émigré, à Grand Bourg, qu'il lui avait lu son étude et que le général l'avait approuvée. Or San Martin n'a pas désavoué les dires de Sarmiento ; bien au contraire, puisqu'il a remercié l'Institut Historique de les avoir rendus publics, comme nous venons de le voir. Mais alors, si Sarmiento n'a pas pris la parole, pourquoi cette entorse à la vérité ? Il est facile d'en comprendre la raison. Pour cela il suffit de se rappeler que Sarmiento, à cette époque, soutenait de dures polémiques et qu'il voulait montrer à ses ennmis politiques qu'il possédait sur eux l'énorme avantage d'avoir été entendu — ah, le prestige de la parole ! — et approuvé par des savants de France [1].

De retour au Chili, Sarmiento envoie ses travaux l'Institut Historique. En octobre 1847 on signale la réception de « *Fray Félix Aldao. Esquisses historiques sur l'Amérique du sud*, par M. Sarmiento, brochure » [2]. C'est la traduction que nous avons citée plus haut [3]. En 1850, *L'Investigateur* insère deux études de Sarmiento intitulées respectivement *La République Argentine* [4] et *Originalité et caractère argentins* [5]. Il s'agit de fragments de *Civilisation et barbarie*, auxquels font suite *Considérations sur le caractère de la révolution de l'Amérique méridionale* [6]

1. On peut remarquer aussi que dans son « Diario de gastos », Sarmiento note le 24 juillet, en français : « Diplôme de l'Institut istor. [sic], 20 francs. Cotisation anuel (sic), 20 francs ». Mais il n'indique nulle part les frais qu'aurait pu lui occasionner la cérémonie de la réception, alors qu'il n'oublie pas de noter, par exemple, qu'il s'est acheté des « gants blancs pour aller dîner chez M. Lelong » (4 juin 1846) ou « une cravatte [sic] blanche pour être présenté au ministre Guizot » (18 mai 1846).
2. *L'Investigateur*, t. VII, 2e série, 14e Année, 1847, pp. 437-.
3. P. 547, note 4.
4. *Ibid.*, t. X, 2e série, 17e Année, 1850, pp. 129 à 140.
5. *Ibid.*, t. X, 2e série, 17e Année, 1850, pp. 193 à 209.
6. *Ibid.*, t. I, 3e série, 18e Année, 1851, pp. 125 à 128.

et *Fragments d'histoire de l'Amérique méridionale après l'expulsion des Espagnols* [1], tirés du même ouvrage.

En juillet 1852, l'Institut Historique établit un programme de travaux et, par l'intermédiaire de son organe pose, la question suivante : « Quel est l'état actuel des républiques du centre et du sud de l'Amérique ? » L'année suivante l'Extrait du Procès-verbal de la séance générale du mois d'octobre consigne :

L'Institut Historique a reçu pendant ses vacances les lettres et les communications suivantes :

M. Alberdi, avocat à Valparaiso (Chili), nous a adressé un livre en espagnol accompagné d'une lettre par laquelle il nous fait connaître que son ouvrage répond à la question qu'il a trouvée dans le programme des travaux de l'Institut Historique... [2]

Nous apprendrons plus tard [3] qu'il s'agit du livre *Bases y puntos de partida para la organización política de la república argentina derivadas de la ley que preside al desarrollo de la civilización en la América del sud*, étude écrite avant que la question eût été posée.

Alberdi écrit : « si elle peut offrir quelque utilité dans l'investigation que l'Institut se propose, je prie ses membres de vouloir bien en prendre connaissance » [4]. Suit une analyse détaillée de l'ouvrage. Puis le Marquis de Brignole, son rapporteur, accepte quelques conclusions d'Alberdi mais s'oppose à la liberté illimitée de la presse et de l'enseignement, à l'égalité entre les croyances, à la préférence des intérêts matériels sur les intérêts religieux. « A part ces observations, conclut le secrétaire de séance... il nous est agréable de répéter que nous n'avons que des éloges à donner aux lumières, au talent, à la sagacité du docte publiciste... »

Cette année-là, l'Institut Historique accuse réception de plusieurs publications venues du Rio de la Plata :

El Mercurio, journal espagnol de Valparaiso.

Le Rio de la Plata, journal périodique publié à Montevideo.

Complicité de la presse dans les guerres civiles de la république argentine, brochure (en espagnol) de M. Alberdi.

Lettres sur la presse et la politique militante de la république argentine, brochure par le même auteur.

De son côté, Sarmiento continue à envoyer ses publications. Le Bulletin bibliographique de l'Investigateur donne la liste suivante :

Commentaires de la constitution de la Confédération argentine avec des commentaires sur les textes.

Le Moniteur des écoles primaires, journal mensuel du gouvernement, sous la direction de M. Sarmiento.

Mémoire envoyé à l'Institut historique par M. Sarmiento, notre collègue, sur la question suivante posée par la première classe de cette Société dans le

1. *Ibid.*, t. I, 3e série, 18e Année, 1851, pp. 157 à 177.
2. *Ibid.*, t. III, 3e série, 20e année, 1853.
3. *Ibid.*, t. IV, 3e série, 21e année, 1854.
4. *Ibid.*, t. IV, 3e série, 21e Année, 1854, pp. 217 à 236.

programme de ses travaux : « Quelle est la situation actuelle des républiques du centre et du sud de l'Amérique ? »

Voyages en Europe, en Afrique et en Amérique.

Campagne de la grande armée alliée de l'Amérique du sud, par le lieutenant-colonel D. F. Sarmiento.

Convention de Saint-Nicolas.

D. F. Sarmiento, citoyen argentin, élu député à la Chambre législative des États de Buenos Aires.

San Juan, sus hombres i sus actos en la rejeneración argentina [1].

Dans un numéro de 1856, le Mémoire envoyé par Sarmiento pour répondre à la question posée par l'Institut Historique est analysé en cinquante pages. Jamais, dans les annales de l'Institut, compte rendu n'a été aussi long. Visiblement l'Institut est très intéressé par le sort de l'Argentine après la chute de Rosas.

En adressant plusieurs ouvrages à l'Institut Historique, Alberdi préparait sa candidature au titre de membre. Tous les détails de sa nomination sont consignés dans le numéro de *L'Investigateur* de 1857. Résumons le processus. Tout d'abord :

M. Alberdi, chargé d'affaires de la Confédération argentine à Paris, qui a offert plusieurs ouvrages à l'Institut Historique, dont MM. le marquis de Brignole et Cénac-Moncaut ont rendu compte, exprime le désir d'être membre de notre Société [2].

Ensuite, Alberdi :

se présente comme candidat sous le patronage de MM. le marquis de Brignole et Renzi. Le président nomme une commission pour examiner les titres de M. Alberdi. *Ibid.*, p. 349.

Le 11 novembre, lecture est donnée du rapport de la commission (*ibid.*, p. 350) ; et le 27 du même mois : « M. Alberdi est admis comme membre correspondant de la première classe. » (*Ibid.*, p. 351). Cette nomination s'est faite conformément aux statuts, sans que le candidat assiste à la séance et sans qu'il prononce de discours.

Au cours de l'année 1858, l'Institut Historique reçoit :

Memoria histórica, mémoire historique sur la décadence et la ruine des maisons des jésuites dans l'intérieur de la Plata. Brochure en espagnol, par M. le docteur Martin de Moussy ; Parana, 1857.

Simple historia, simple histoire d'une colonie française dans le Paraguay. Brochure par un Français bien informé, juillet, 1856.

Excursion au Rio Salado et dans le Chaco, confédération argentine. Brochure par M. Amédée Jacques, Paris, 1857.

L'Institut Historique est devenu un centre où affluent la plupart des publications ayant le Río de la Plata pour sujet. L'élan initial avait été donné par Sarmiento, lorsqu'il était à Paris. Après son départ il faut tenir compte des activités d'un certain John Le Long, que Sarmiento avait connu en France, qui était devenu son ami et avec lequel

1. *L'Investigateur*, t. V, 3e série, XXIIe Année, 1855, p. 32.
2. *L'Investigateur*, t. VII, 3e série, XXIVe Année, 1957, p. 319.

il entretint pendant une trentaine d'années une correspondance irrégulière mais constante. Or John Le Long, qui fut le champion de l'antirosisme dans la presse française et soutint continuellement le parti de Sarmiento contre Alberdi, fut nommé membre de l'Institut Historique en 1852 et sut aiguiser la curiosité de ses collègues au sujet de l'Argentine.

En 1859, quelques lignes de *L'Investigateur* donnent à réfléchir :

M. Domingo Sarmiento, notre collègue à Buenos-Ayres (Plata), exprime le regret de quitter notre compagnie ; ses nombreuses occupations l'empêchent de prendre part comme autrefois aux travaux de l'Institut Historique. M. Renzi est chargé de répondre à notre collègue [1].

Dans sa réponse [2] Renzi essaie de faire revenir ce collaborateur sur sa décision. Mais l'Institut Historique ne reçoit plus rien de Sarmiento, semble-t-il.

Que s'était-il passé ? Pour qui connaît Sarmiento, le motif allégué n'était pas valable. Comment, en effet, l'infatigable et multiple Sarmiento allait-il interrompre cette collaboration avec un Institut prestigieux à cause de ses « nombreuses occupations ». La vraie raison est déclarée sans ambages dans un article du 5 septembre 1859, publié dans *El Nacional* [3]. Cet article commence ainsi :

Hace cosa de cinco años don Juan B. Alberdi envió al Instituto histórico de Francia su opúsculo *Sistema económico de la Confederación argentina*, con

1. *L'Investigateur*, t. IX, 3e série, 26e année, 1859, p. 190.

2. Cette réponse est inédite. Elle se trouve dans un dossier du Museo Sarmiento de Buenos Aires (Cartas inéditas de varios a Sarmiento). Nous la publions ici, car elle montre en quelle estime l'écrivain était tenu par ses collègues français :

INSTITUT HISTORIQUE DE FRANCE
Rue Saint-Guillaume, 12, faubourg Saint-Germain.

Paris, le 24 février 1867 (?)

Monsieur et honorable Collègue,

J'ai reçu votre lettre du 1er avril 1859 et si j'ai mis du retard à vous répondre c'est que l'occasion m'a manqué. Je la trouve aujourd'hui ; c'est M. le Dr Martin de Moussy qui se rend à La Plata et j'en profite. Vous m'avez dit dans votre lettre que vous désiriez vous retirer de l'Institut historique parce que vous ne pouviez pas l'aider dans ses travaux et qu'enfin vous vouliez payer ce que vous deviez. Voici ce qui est arrivé lorsque j'ai reçu votre lettre. J'ai attendu la première séance de la Société, j'ai communiqué votre lettre à l'assemblée et unanimement on a décidé que votre présence parmi nous était nécessaire, que vous étiez un membre très utile et que vos mémoires, que tout le monde connaît, ont été fort estimés ; qu'enfin on devait vous engager à rester parmi nous. Je fus chargé de vous faire connaître les sentiments de l'Assemblée et de vous prier en même temps de lui envoyer quelque mémoire historique sur l'Amérique. Elle s'empressera de lui faire l'accueil le plus bienveillant. Un homme savant et laborieux doit contribuer au progrès de la science historique. Je m'acquitte de mon devoir par l'occasion qui se présente pour vous communiquer les sentiments de la société et vous prie en même temps de continuer à être des nôtres. Vous pouvez compter sur moi pour tout ce qu'il vous plaira d'envoyer à l'Institut historique.

Je tire un petit mandat sur vous de 60 francs — cotisations de 1859-60-61.

Je vous prie d'agréer mes sentiments distingués.

Votre dévoué collègue et ami,

Renzi.

3. Article reproduit dans les *Obras*, t. XV, p. 374.

el ánimo, dijo, de desvanecer las impresiones que podrían haber causado en aquella corporación sabia los escritos del señor Sarmiento, miembro de la clase de aquel cuerpo...

Sarmiento s'indigne parce que son adversaire politique a l'audace de le citer élogieusement dans une étude et de se mettre sur un pied d'égalité avec lui. Et il s'exclame :

¡Alto ahí ! el ex colega el señor Sarmiento ha renunciado a su asiento en el Instituto Histórico de Francia sólo por no codearse con el Exmo señor ministro plenipotenciario de la Confederación en París (miembro como él antes de primera clase), pues con todos estos títulos firma su artículo de diario.

Ce geste d'humeur est bien conforme au tempérament impulsif de Sarmiento. Mais, bien sûr, il préférait ne pas avouer ses griefs à Renzi et laver son linge sale en famille.

La démission de Sarmiento interrompt momentanément la collaboration franco-argentine au sein de l'Institut Historique. Toutefois Sarmiento et Alberdi continuent à figurer sur les listes des collaborateurs de la Société, le premier à titre de membre correspondant, le deuxième à titre de membre résident. D'ailleurs d'autres Argentins vont encore être nommés. Néanmoins, pendant quelques années, aucun travail argentin n'est publié.

En 1862 :

M. Jubinal présente à la Société comme candidat, M. le général Mitre, président de la république argentine, pour être élu comme membre honoraire [1].

Et, le 30 janvier de l'année suivante, nous lisons :

La Commission a déposé sur le bureau le rapport dont elle avait été chargée, sur les trois candidats présentés dans la séance précédente, MM. le général Mitre, Président de la Confédération Argentine, Antonio Flores, ministre résident de l'Équateur et Torres Caicedo, chargé d'affaires du Venezuela. M. Breton a donné lecture à l'Assemblée. On passe au scrutin secret et ces trois candidats sont admis à faire partie de l'Institut historique en qualité de membres honoraires [2].

Balcarce, gendre de San Martin et consul à Paris, est nommé membre honoraire en 1863 (*ibid.*, p. 160). Nous relèverons encore la nomination de Vicente G. Quesada en 1864 [3]. Et c'est tout pour ce qui concerne les Argentins.

Néanmoins l'Institut historique continue à recevoir des livres d'auteurs argentins, jusqu'en 1884 [4].

En 1885, le décès de Mariano Balcarce est marqué par un article

1. *L'Investigateur*, t. II, 4e série, 1862, p. 378.
2. *Ibid.*, t. III, 4e série, 1863, p. 31.
3. *Ibid.*, t. IV, 4e série, 1864, p. 75.
4. En 1864 : « Plusieurs livraisons d'un ouvrage en espagnoli ntitulé *Revista de la Plata*, envoyé par notre collègue M. Quesada. » — *Revista del Parana...* de février à sep-

nécrologique [1]. Après cette date, bien que l'Institut Historique, devenu Société des Études Historiques depuis 1872, entretienne des relations avec l'Amérique latine, aucun membre argentin ne figure parmi les collaborateurs étrangers. Il n'est plus parlé non plus d'aucun écrivain du Río de la Plata. La mort de Sarmiento (1888) est passée sous silence, ainsi que celle d'Alberdi (1884) et celle de Mitre (1906). Il faut attendre 1924 pour voir cité un livre argentin, *L'Argentine devant l'histoire*, de José P. Olero (*ibid.*, p. 242). C'est le dernier. D'ailleurs la revue, après une interruption, entre 1944 et 1948, meurt en 1949.

Paul Verdevoye.

H. DE RÉGNIER ET HERMANN HESSE

Un rapprochement.

La pièce liminaire des *Médailles d'argile* est, je crois, presque célèbre (elle figure dans la plupart des anthologies) ; et, me semble-t-il, assez légitimement. En voici le passage très probablement essentiel. L'auteur a « articulé » ici son texte par deux lignes en blanc qui correspondent assez bien à des indications de scènes, au sens théâtral : l'artiste est seul dans son atelier — puis viennent les visiteurs — et le voici seul à nouveau. L'artiste se dépeint donc modelant, ou plutôt ayant modelé ses médailles :

> Et j'ai fait les plus belles de belle argile
> Sèche et fragile.
>
> Une à une vous les comptiez en souriant,
> Et vous disiez : Il est habile,
> Et vous passiez en souriant.

tembre 1861. — La biographie en espagnol, publiée à Buenos-Aires, du général José San Martin.

En 1865 : *La Provincia de Corrientes*, par M. Vicente G. Quesada, 1857. *La Revista de Buenos Aires*, 1864.

En 1868 : *El proyecto de código civil para la República argentina*, par Alberdi.

En 1875 : *La Patagonia*, par Vicente Quesada.

En 1876 : *La vida de los trabajos industriales de William Wheelwright en la América del sud*, par Alberdi.

En 1877 : *La República argentina*, par Ricardo Napp, 1876.

La République argentine, manuel de l'émigrant et du cultivateur, par Charles Beck-Bernard.

Registro estadístico de la República argentina.

En 1882 : *L'instruction publique dans l'Amérique du sud (République argentine)*, par Hippeau.

Historia de Belgrano y la independencia argentina, par Bartolomé Mitre.

La cuestión del estrecho de Magallanes. Cuadros históricos, par M. A. Pelliza.

Rapport sur les conditions géographiques, économiques, commerciales et politiques de la République argentine. Mission du vicomte de San Januario auprès des républiques de l'Amérique du sud.

En 1884 : rapports sur ces mêmes ouvrages.

1. *Revue de la Société des Études Historiques*, n° 3, p. 173.

Aucun de vous n'a donc vu
Que mes mains tremblaient de tendresse,
Que tout le grand songe terrestre
Vivait en moi pour vivre en eux...

Je traduis maintenant une petite poésie d'Hermann Hesse (2 strophes de 4 vers chacune) intitulée *L'Artiste :*

Les créations de mes ardentes années, les voici — dans le tumulte du marché exposées à la vue de tous. — Légère, joyeuse la foule passe devant elles — et rit, et loue, et trouve que tout est bien. — Aucun ne sait que cette joyeuse couronne — que le monde en riant a posée sur mon front — a englouti l'éclat et la force de ma vie — hélas ! et que le sacrifice a été vain.

J'ai traduit toute la pièce, bien qu'il me semble qu'à partir d'un certain moment les pensées des deux poètes divergent. Chez H. Hesse, pour qui le sacrifice a-t-il été vain ? La rédaction est telle qu'on peut penser que c'est *aussi* pour la foule, que l'artiste voulait hausser, exalter, ennoblir ; mais certainement pour l'artiste d'abord, qui a vu ses intentions non réalisées.

Chez Régnier, il s'agit uniquement de l'artiste. D'autre part, et quelle que soit la tristesse de celui-ci (qu'exprime le douloureux et splendide cri : « Aucun de vous n'a donc vu... »), l'artiste ne se considère certes pas comme épuisé.

Peu importe. Au total, la ressemblance est assez nette. De part et d'autre, un artiste ; des visiteurs ou spectateurs, foule chez Hesse, groupes — d'amis ? — chez Régnier, rieurs ou simplement souriants ; et qui s'en vont à peu près indifférents après quelques éloges qui prouvent qu'ils n'ont guère compris... Et la ressemblance continue encore un peu : « Aucun de vous »... ; « keiner weiss »...

Les *Médailles d'argile* sont de 1900. La poésie allemande date au plus tôt de 1911. Est-il absurde de supposer que le poète allemand a lu le poète français ; et que ce thème de la douloureuse protestation du poète méconnu se soit glissé dans son inconscient pour en ressortir un peu plus tard, d'ailleurs un peu modifié ?

M. Cassagnau.

LA LITTÉRATURE NÉERLANDAISE

dans ses rapports internationaux

Bien que, dès les années 1822 et 1829, le poète hollandais Willem de Clercq et l'essayiste John Bowring eussent fait les premières tentatives pour dresser un tableau des influences étrangères qu'a subies la littérature néerlandaise, ce n'est que plus d'un siècle après qu'un écrivain hollandais parvint à informer systématiquement ses compatriotes des courants étrangers qui se font jour dans la littérature de son pays, à

chaque étape de son évolution. Après avoir rédigé le *Litteraire Gids*, durant les années 1926-1940, M. Gerben Colmjon, d'abord libraire de profession, n'a cessé de publier coup sur coup des ouvrages sur notre littérature considérée du point de vue international. Or, ce faisant, il a réalisé le vœu du professeur A.-G. van Hamel exprimé dès 1901 [1].

Voyons d'un peu plus près cette activité littéraire comparatiste. En 1941, parut *De Renaissance in Nederland in het laatste kwart der Negentiende Eeuw, uiteengezet in oorsprong en samenhang* (Arnhem, Van Loghum Slaterus). Cet ouvrage reparut, augmenté, modifié et illustré, en 1947, chez le même éditeur. Dans l'introduction, on peut relever un passage qui se rapporte au sujet qui nous occupe ici :

> Ces écrits prétendent indiquer les courants et phénomènes littéraires — dont l'essentiel se trouve avoir été importé de par-delà les frontières — qui ont constitué l'ambiance dans laquelle le *Nieuwe Gids* prit origine, et la forme sous laquelle elle se manifesta, tant auprès des lecteurs, qu'auprès des artistes.

Sur la couverture, on lit cet Avis au lecteur :

> Ici, l'on ne trouvera pas de monographies concernant les auteurs et leurs œuvres, ce qu'on a déjà trop souvent fait jusqu'à présent ; l'auteur s'est proposé plutôt de marquer les courants qui y ont fait irruption.

M. Colmjon ne se vante point d'être tout à fait original en son pays. En dehors des tentatives que j'ai signalées plus haut, il y a Jonckbloet qui, dès 1868, a publié les deux tomes de sa *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*, dont notre auteur constate qu'il a été le premier historien de la littérature néerlandaise qui ait étudié et décrit nos lettres considérées en leurs rapports internationaux.

Après lui, ce fut Conrad Busken Huet [2] qui écrivait, en 1884, à Jan ten Brink, le successeur de Jonckbloet comme professeur à la Faculté des Lettres de Leyde :

> On ne saurait étudier la littérature néerlandaise de n'importe quelle époque que du point de vue comparatiste.

Or, avant d'aborder son dernier ouvrage, — *De Nederlandse letteren in de 19 de eeuw*, — l'auteur s'en réfère à deux déclarations provenant respectivement d'un Américain et d'un Français du XIX^e^ siècle : Emerson et Flaubert.

Le premier, dans un de ses nombreux essais, intitulé *The Poet*, a remarqué :

> The originals are not original (...). There is imitation and suggestion, to the very archangels, if we knew their history. The first book tyrannizes over the second. (...) Original power is usually accompanied with assimilating power.

1. Dans *De Gids* de 1901 (t. I, p. 252). L'article en question s'intitule « Étude scientifique de la littérature comparée ».
2. Gerben Colmjon lui a consacré une biographie importante en 1944. Après lui, une étude sur le même sujet a paru (en 1949) de la main de feu le professeur De Vooys.

Quant à Flaubert, son avis est exprimé d'une façon plus modeste.

Personne n'est original au sens strict du mot, le talent comme la vie se transmet par infusion...

Moyennant ces deux déclarations, l'auteur conclut en délayant un peu les formules lapidaires que je viens de citer :

Voilà de quoi étayer nos études : il ne suffit pas de faire dériver les lettres d'une période donnée de celles d'une autre, mais il s'agit, pour chaque genre nouveau, de s'élancer au delà des frontières, en vue de découvrir les sources, et alors seulement pourra-t-on se permettre d'embrasser du regard la période précédente de la littérature néerlandaise.

Dans son dernier ouvrage paru, en 1953, simultanément à Amsterdam et à Anvers (Wereldbibliotheek), M. Colmjon a mis en pratique les théories susdites en se laissant guider par des directives purement comparatistes. Le sous-titre est, à ce propos, suggestif : « Exhumer des trésors dans des terrains que la multitude a déjà foulés de ses pieds ».

M. Colmjon y a très bien distingué les courants étrangers qui ont modifié successivement les divers aspects de la constellation littéraire d'un siècle méconnu (il rappelle à ce propos le « mot » de Léon Daudet : « le stupide XIX^e siècle »). Il convient d'insister, en outre, sur le fait que M. Colmjon n'a pas seulement voulu mettre en lumière la dépendance relative de la littérature néerlandaise par rapport aux littératures étrangères, mais aussi la date tardive à laquelle les idées qui ont été exprimées par celles-ci y ont été réalisées.

A ce propos, il faut constater que les conclusions auxquelles est arrivé le comparatiste néerlandais, malgré leur mérite intrinsèque, sont parfois inexactes, voire injustes. Il fait remarquer, par exemple, que Jan ten Brink, dans un article datant de 1870, a méconnu le génie d'un Flaubert (il en a fait de même, également en 1870, du génie de Baudelaire !), mais il oublie de mentionner le fait que Busken Huet a vanté, dès 1878, *Madame Bovary* comme le meilleur roman moderne, — au point d'irriter un des collaborateurs de la *Revue des Deux Mondes*, Albert Réville, lequel, dans le numéro de juillet 1878, avait daigné critiquer l'ouvrage de son collègue d'antan (de même que Busken Huet, il avait été pasteur de l'église wallone en Hollande), intitulé *Parijs en omstreken* (Paris et ses environs)... Quant à Ibsen, il prétend que les versions néerlandaises de ses drames n'ont commencé à paraître qu'en 1906-1908, alors qu'en réalité, la première traduction de la pièce *Nora* date de 1882 et que Busken Huet en a parlé dès 1878. — Pour ce qui est de Whitman, il était inconnu, en effet, de Potgieter, comme l'a constaté avec raison notre critique, mais, en revanche, un Hollandais plus jeune, le fin lettré Byvanck (le même qui a évoqué les cercles littéraires de Paris en 1891), y a consacré un article très fouillé, dès 1888, dans *Poëzie en leven* (la Poésie et la vie), tandis que Vincent van Gogh a parlé du poète américain avec enthousiasme dans une lettre à sa sœur

cadette en date d'octobre 1888 [1]. En outre, des phénomènes littéraires tels que le décadisme et le symbolisme ont été signalés chez nous respectivement en 1888 et en 1892. Tout cela contribue à infirmer l'assertion de l'auteur des *Nederlandse letteren* selon laquelle les Hollandais seraient restés sensiblement en arrière des innovations étrangères. — Enfin, curieux détail, M. Colmjon parle avec dédain d'un poème d'Albert Verwey qui figure dans le recueil *Aarde* (Terre). Or, ce poème avait paru dès 1893 dans la revue d'avant-garde flamande *Van Nu en Straks* (titre emprunté à celui d'une étude de Charles Morice : La Littérature de tout à l'heure) avec le titre « Portretten» (portraits) et le sous-titre « Paul Verlaine ». Seulement, dans les *Œuvres complètes* du poète néerlandais, le nom du fameux poète français avait été indiqué par les initiales P. V., ce qui aura fait penser M. Colmjon à un dédicataire quelconque. Sans cela, il aurait mieux compris le sens d'un portrait écrit que le modèle lui-même trouvait fort ressemblant, — témoin un passage de *Quinze jours en Hollande* (voir pp. 47-49).

Somme toute, le présent ouvrage s'annonce comme un excellent point de départ pour des recherches ultérieures, en Hollande, dans le domaine comparatiste.

Daniel A. de Graaf.

1. Le peintre célèbre se trouve avoir l'esprit aussi précoce que celui qui se fait jour dans ses peintures : dans cette lettre il anticipe en quelque sorte sur notre compréhension, plus moderne, plus approfondie, du poète des *Feuilles d'herbe* (le passage est en français) : « ... C'est réellement beau d'abord et puis des anglais en parlent beaucoup actuellement. Il voit dans l'avenir et même dans le présent, un monde de santé d'amour charnel large et franc — d'amitié — de travail avec le grand firmament étoilé quelque chose qu'en somme on ne sait appeler que Dieu et l'éternité remis en place au-dessus de ce monde. Cela fait sourire d'abord, tellement c'est candide et pure ; cela fait réfléchir pour la même raison. » — Seulement, cette critique remarquablement perspicace, qui figure dans le IV^e^ tome des *Verzamelde Brieven* (Lettres recueillies) publiées par V. W. van Gogh, neveu du peintre, en 1954, ne pouvait être signalée dans un ouvrage paru en 1953.

ÉTUDES CRITIQUES

UN PRÉCURSEUR DU COMPARATISME

Charles Vanderbourg vu par Roland Mortier.

Oublié, ou pis encore, méconnu et déprécié de nos jours par plus d'un spécialiste, Charles Vanderbourg ne mérite pas ce triste sort. C'est que, s'il manque de génie créateur, il ne manque pas d'une certaine ingéniosité critique, ni surtout d'une curiosité littéraire rare à l'époque, et d'autant plus opportune. Il faut donc savoir gré à Roland Mortier d'avoir consacré ses veilles à ressusciter ce modeste, mais bienfaisant personnage, dans un ouvrage au titre fort explicite : *Un précurseur de M^me^ de Staël : Charles Vanderbourg* (1765-1827). *Sa contribution aux échanges intellectuels à l'aube du XIX^e^ siècle.* (Études de Litt. étrangère et comparée, n° 28. Paris, Didier, 1955. In-8°, 272 p.).

Né à Saintes, mais descendant d'une vieille famille d'industriels drapiers de la Flandre française, Vanderbourg appartenait à une sorte d' « aristocratie bourgeoise » (p. 14). Fort riche jadis, la famille se trouvait, depuis plusieurs générations, en perte de vitesse, et la vie de Charles ne sera jamais de tout repos. Une vie sans grand éclat, bien que très mouvementée dans sa jeunesse, quand Vanderbourg dut sans cesse changer de milieu. Jeune officier de marine en 1782 — à dix-sept ans ! — il fait campagne aux Indes, séjourne dans l'île de Ceylan. Vinrent ensuite, dès 1792, de longues années d'émigration en Allemagne, dans le Holstein, où, comme hôte des Reventlow en particulier, V. vécut dans l'ambiance cosmopolite de plusieurs grandes familles et dans l'intimité de plus d'un noble esprit. Expérience à coup sûr décisive, dont Roland Mortier étudie et caractérise avec soin les diverses données et conditions humaines et géographiques, et dont il vérifie, rectifie, précise plus d'une date, plus d'un épisode, établissant, par exemple, que le retour de Vanderbourg en France eut lieu, non point en 1802, comme on le pensait encore avec Daunou, mais deux ans auparavant, au début de novembre 1800 ; et qu'il lui fallut dépenser bien des efforts et des astuces pour obtenir son amnistie et sa radiation de la liste des émigrés, comme il appert de plusieurs pièces d'archives fort révélatrices des mœurs adminis-

tratives du temps (pp. 43-45 et App. IV, pp. 247-251). — Notons enfin que, durant son émigration, V. s'était donné une diversion singulière de 1795 à 1798, années qu'il passa aux Antilles comme administrateur d'une plantation danoise de canne à sucre...

Installé à Paris, Vanderbourg y passera le reste de ses jours dans un calme relatif, en proie à des tracasseries politiques, voire policières, et aux prises avec des difficultés financières que son abondante activité de traducteur et surtout de collaborateur aux principaux périodiques, non plus que son élection à l'Institut en 1814, ne résoudront jamais complètement. Grâce à la sympathie naturelle que lui voue M. Mortier, nous retrouvons ainsi la présence d'un être vivant et agissant dans les milieux intellectuels et mondains de Paris, mu par de discrètes ambitions à la notoriété, sociable et courtois, mais sachant mordre à l'occasion et non moins fidèle, si l'on peut dire, à ses aversions qu'à ses amitiés. Une vie de labeur, en somme, médiocrement récompensée ; et un esprit ouvert, visant en toutes choses à l'objectivité — du moins dans les limites assez larges de principes acquis de bonne heure une fois pour toutes, — et y parvenant malgré tout, au point de « forcer l'admiration » de son savant interprète actuel (pp. 214, 239 et *passim*).

Vanderbourg entendit débuter dans sa nouvelle carrière d'homme de lettres par un coup d'éclat. D'où, en 1803, son édition de prétendus poèmes du xv^e^ siècle, attribués à une Clotilde de Surville dont l'existence même apparaît contestable. Ce n'avait pas été sans mal. Il y avait fallu une véritable chasse aux manuscrits, une longue suite de démarches, de négociations, de compétitions. Sitôt paru, le volume fut âprement discuté dans la presse, et d'autant plus recherché par un public intrigué. L'affaire sera débattue tout au long du siècle, et les admirateurs de Clotilde se firent si rares, qu'il y a trente-cinq ans, Émile Henriot (*Courrier littéraire*, *Le Temps*, 16 sept. 1924) constatait que le petit livre, dont les bouquinistes ne voulaient guère, traînait sur les quais « par vingtaines ».

Aujourd'hui encore, l'affaire n'est peut-être pas définitivement tirée au clair. Certes, depuis Gaston Paris surtout, il n'est plus question d'authenticité. Il est à peu près établi, d'autre part, que le faux est imputable, non pas à Vanderbourg, — de grands savants, dont M. Mortier signale l'erreur (p. 98) l'ont encore cru de nos jours, — mais au Marquis de Surville, guillotiné en 1798. Reste à savoir dans quelle mesure V. lui-même, en tant qu'éditeur, a été dupe, ou dupeur. M. Mortier considère cette question avec finesse, mais non sans quelque gêne, en fin de compte (pp. 55-60, 87-100). C'est que l'attitude de V. ne laisse pas d'inquiéter. Croit-il effectivement — ne fût-ce que « par sentiment », comme il l'écrit en 1805 (p. 96), — à l'authenticité du *choix* qu'il publie? Sans oser pour autant mettre en doute sa franchise, on reste un peu perplexe devant la lettre qu'il écrivit en 1803 à la veuve du Marquis et où il prétend qu'il faut « *balancer* les

opinions pour ou contre avec *l'air de l'impartialité* et faire en sorte cependant de rendre la cause de Clotilde victorieuse » (p. 94). Ce balancement semble bien déplacé en l'occurrence ! Et qu'est-ce donc que cet *air de l'impartialité*? L'*air* tout seul? Et la victoire à tout prix? La phrase est équivoque. Et j'avoue ne pas bien comprendre la position de M. Mortier quand, aussitôt après, il vient assurer que, dans sa *Préface*, V. « s'en est magistralement tiré » (p. 95). Je n'en apprécie pas moins sa prudence, bien que nuancée peut-être d'une intuition subtilement favorable au personnage dont, en général, l'honnêteté est d'ailleurs hors de conteste, et dont le recueil « vieux français », — pour des raisons que j'aurai à préciser, et quoi qu'il en soit de son authenticité, — marque une date.

Lors de cette entreprise à sensation, Vanderbourg, plus sagement, se livrait déjà au métier de journaliste littéraire, qu'il avait embrassé dès 1801 et dont il fera jusqu'au bout son principal gagne-pain. On le verra ainsi, durant un quart de siècle, figurer en bonne place dans les principaux périodiques de l'époque — le *Publiciste*, les *Archives littéraires de l'Europe*, les deux *Mercure*, enfin le *Journal des Savans*. Son nom reste surtout attaché aux *Archives* (1804-1808), dont il devint très vite le principal responsable et dont Roland Mortier retrace rapidement la féconde carrière, en attendant d'envisager plus à fond l'ensemble de leur action [1].

La littérature française n'est pas au premier plan des préoccupations du critique. Le recensement par époques de ses articles « français » fait apparaître des lacunes fâcheuses, ainsi que des partis pris, d'ailleurs non dépourvus, dirais-je volontiers, d'intérêt historique. Ne lui reprochons donc pas trop sa connaissance insuffisante du moyen âge, ni même son injustice pour Ronsard en 1813, alors que Sainte-Beuve était encore dans l'enfance. Très curieusement, le XVII^e^ siècle, qu'il admire pourtant, ne le retient qu'à titre de principe et de repère [2]. Son admiration pour Voltaire est autrement explicite, et même celle, d'ailleurs nuancée, qu'il voue à Delille. Cependant, le nom de M^me^ de Staël ne tombe jamais sous sa plume critique, et à peine celui de Chateaubriand. On n'en est que plus agréablement surpris de lui voir comprendre et louer (*J. des Savans*, oct. 1820) les *Méditations* de Lamartine sitôt parues. Cela, en dépit de leur romantisme, d'ailleurs modéré ; d'où, sans doute, les discrètes réserves — désordre, obscurité, excès d'enthousiasme... — qu'il formule à l'endroit de celui qu'il tient pour l'honorable rival français de Klopstock (pp. 218-9).

1. Il en résultera une nouvelle monographie, publiée en 1957, et dont il a été rendu compte, par M. Henri Roddier, dans le précédent fascicule de cette même *Revue*, pp. 434-9).

2. Néanmoins, il eût été utile peut-être d'examiner un compte rendu comme celui, par exemple, que V. consacre à l'ouvrage, non sans mérite, affirme-t-il, d'une dame anonyme : *Madame de Maintenon peinte par elle-même*, 1 vol. in-8° ; *Mercure de France*, t. 41, n° 452, 17 mars 1810, pp. 142-150.

En bon fils du XVIII[e] siècle, Vanderbourg, dans sa jeunesse tout au moins, rêvait d'exotisme. Et c'est d'enthousiasme qu'en 1782, il s'embarqua pour l'Inde. Hélas, sa déception fut tragique devant la misère des indigènes et l'inconscience des mères qui, pour en préserver leurs enfants, s'appliquaient à les vendre aux voyageurs comme esclaves. Le paradis promis par les rêveurs n'était lui-même qu'une triste illusion. Par chance, Ceylan, pour lors colonie batave, et les charmantes « Colombines », qu'il chanta gaiement en vers et en prose, le consolèrent quelque peu (pp. 16-17). — La seconde expérience orientale eut des conséquences plus graves. Les deux ans et plus qu'il passa aux Antilles lui firent comprendre qu'en dépit de la toute récente législation anti-esclavagiste des Danois, l'émancipation des Nègres avance péniblement, par leur propre faute. Ainsi, dans les marchés d'esclaves, plus animés que jamais, son « âme sensible » fut cruellement déçue par les « bons sauvages » eux-mêmes : alors qu'il s'attendait à des scènes déchirantes, il n'y rencontra qu'indifférence et volonté de gain à toute force... Il n'en reconnaît pas moins aux Nègres un sentiment moral fort délicat. Par malheur, le climat — torride et malsain — n'arrangeait guère les choses, non plus. Et, tout compte fait, V. vit s'évanouir ses rêves d'antan, nourris des visions de Bernardin de Saint-Pierre (pp. 32-35).

Conservera-t-il longtemps le souvenir de cette déception? On serait tenté de le croire à lire la lettre où, en 1808, il dit à Schweighäuser son mépris pour l'exotisme d'*Atala* (p. 211). La recherche dans ce sens ne serait peut-être pas infructueuse, car la matière ne manque point, si j'en juge d'après les comptes rendus — une cinquantaine de pages pour le moins — qu'il consacra par la suite à des ouvrages de caractère exotique et qu'il conviendrait d'examiner [1].

Si l'orientalisme de Vanderbourg tourne court, sa vocation d'Européen, elle, ne se démentira jamais, bien que limitée à un champ relativement étroit. Sans éprouver de sympathie particulière pour l'Angleterre, il connaît sa langue et se documente — plutôt de seconde main, dans la presse allemande, — sur sa littérature. Sha-

1. Voici, à tout hasard, quelques-uns de ces comptes rendus : Ange de Gardanne, *Journal d'un Voyage dans la Turquie d'Asie et la Perse fait en 1807 et 1808*. Paris, Lenormant. Un vol. in-8° ; c. rendu dans le *Mercure de France*, t. 34, n° 385, 3 déc. 1808, pp. 451-7. — *Voyage de Dentrecasteaux, envoyé à la recherche de La Pérouse*, p. par ordre de S. M. l'Empereur et Roi. Rédigé par M. de Rossel. 2 vol. in-4° ; c. r. *ibid.*, t. 35, n° 397, 25 févr. 1809, pp. 359-376 ; et n° 399, 11 mars 1809, pp. 445-459. Vanderbourg y relève les singularités des indigènes. — Dorvo Soulastre, *Voyage de Santo-Domingo ;* c. r. *ibid.*, t. 36, n° 409, 20 mai 1809, pp. 363-7. — Adrien de Sarrazin, *Le Caravansérail, ou Recueil de contes orientaux*. Ouvrage traduit sur un ms. persan. Paris, Schoell. 3 vol. in-18 ; c. r. *ibid.*, t. 45, n° 488, 24 nov. 1810, pp. 185-191. Vanderbourg note que deux de ces contes avaient paru dans le *Mercure* même, et que leur ensemble nous transporte en Perse, à Bagdad, en Arabie. Il loue leur « fidélité à observer les mœurs et les costumes des tems et des lieux », ainsi que leur « morale solide et pure ». Un de ces contes, *Les Trois Ceintures*, dont il goûte « les prestiges de la féerie », lui paraît présenter des rapports avec la *Cendrillon* de Perrault ; etc. — Enfin, puisqu'il s'agit de voyage, je signale, à toutes fins utiles, le compte rendu que V. consacra au *Voyage à l'Isle d'Elbe* par A. Thiébaut de Berneaud, *ibid.*, t. 34, n° 380, 29 oct. 1808, pp. 209-214.

kespeare ne l'enchante guère et ne le retient qu'à titre de référence comparative. C'est Byron qui l'intrigue, d'où toute une série de comptes rendus importants (*J. des Savans*, 1821-1823), qu'Edmond Estève, dans son *Byron* de 1907, a curieusement ignorés. Ce n'est certes pas sans réserves que V. considère cette « poésie du désespoir » dont l'influence est d'autant plus « funeste » qu'elle fascine ses lecteurs. Mais enfin il dépiste chez Byron une certaine fidélité aux traditions, qui empêche le poète de sombrer dans le gouffre romantique et qui fait de ses poèmes — non point de ses tragédies ! — des œuvres notables, au point que *Manfred*, par exemple, l'emporte de loin sur *Faust*... (pp. 189-197).

La persévérance, autrement féconde, du germaniste est d'autant plus méritoire qu'elle se heurte à bien des obstacles intellectuels et politiques, dont l'aversion de Bonaparte et de ses gouvernements contre le cosmopolitisme et, en tous points, contre l'Allemagne, d'où la suppression des *Archives* en 1808 ; dont, aussi, l'insuffisance technique de la plupart des journalistes littéraires, responsables, dans une large mesure, de l'image quasi-légendaire d'une Allemagne toute idyllique, à la Gessner, que le public tient encore pour actuelle ; responsables, aussi, des préjugés que le même public nourrit à l'endroit de la pesante obscurité de la littérature allemande...

C'est dans ces contingences peu propices que Vanderbourg entreprit son œuvre de conciliation. En l'absence de toute information quant à ses études — attendit-il donc l'émigration pour apprendre l'allemand? — on peut du moins admettre avec M. Mortier qu'il était bien préparé à cette œuvre par son long séjour en Allemagne, dans des milieux largement ouverts aux courants européens et en relation directe avec plus d'un esprit éminent : ses soirées en tête-à-tête avec Klopstock, sa rencontre à Kiel, dès octobre 1795, avec le jeune Niebuhr, ses affinités avec F. H. Jacobi, avec Stolberg, avec Voss, achèvent sa formation et compteront dans sa carrière. A Paris même, dès son retour, la fréquentation de certains salons cosmopolites, très accueillants aux Allemands, — celui de G. de Humboldt, celui de M^me^ Suard, — le maintiendront dans les milieux de son choix.

C'est donc à la littérature allemande que Vanderbourg consacrera de préférence sa plume informatrice et critique. M. Mortier s'applique à définir ses réactions, et à rendre compte avec soin de ses jugements sur les écrivains et les ouvrages qui retiennent le plus son attention ; jugements positifs ou négatifs, parfois hésitants, voire ambigus, presque toujours nuancés en tout cas, et mûrement réfléchis. Se sachant, sans doute, en avance sur ses confrères et son public, V. a le souci évident d'y voir clair à tout risque, avec un courage et une honnêteté qui frappent encore aujourd'hui. C'est donc en toute franchise qu'il dira son opinion sur les plus grands, de Lessing, de Klopstock, de Wieland, à Goethe et à Schiller. Il est

donc rare de lui voir pousser à leur terme l'admiration, ou le mépris. Traducteur du *Laokoon*, il admire aussi le libéralisme tolérant de *Nathan der Weise*. — La *Messiade* ne l'enchante guère, mais la personnalité du vieil auteur dont il peindra le portrait à vif dans la *Biographie* Michaud, l'intéresse prodigieusement. — Comme beaucoup de ses contemporains, il tient Wieland pour le « Voltaire allemand », et admire en lui l'adversaire des « folies paradoxales » du romantisme naissant.

Ses jugements sur Goethe (pp. 129-147) sont complexes, déconcertants, mais caractéristiques. Durant vingt ans, presque dans les mêmes termes, Vanderbourg condamnera les drames du Weimarien comme injouables, parce que plus proches du roman que de la scène. — En 1810, d'autre part, les *Wahlverwandtschaften*, qu'il loue d'ailleurs à plus d'un égard, lui apparaissent, tout compte fait, comme un fâcheux « poème en prose ». — Même appréciation réservée, en 1812, de *Dichtung und Wahrheit*, où — malgré les « gothiques chimères » et l'insignifiance du fond ! — il admire plus que jamais le style de Goethe et son « art de peindre ». — L'inaptitude de V. à comprendre le premier *Faust* — qu'il révèle pourtant à la France dès 1809 (*M. de France*, juillet) — est plus grave encore : « galimatias philosophique et mystique », « bigarrure », « reculade de l'art »... En somme, le « génie » de Goethe — il brille surtout par la science du cœur et la perfection du style — n'est pas sans faille : déformé par l'apriorisme kantien, il fraye le chemin au romantisme, dont il préfigure le « délire »...

Même genre de réticences pour Schiller (pp. 147-162) : les drames « bourgeois » de sa jeunesse sont détestables ! Ses drames historiques eux-mêmes, la *Jungfrau von Orleans*, par exemple, — *romantische Tragödie*... « tragédie romantique » ! — appellent bien des réserves. Tous ces prétendus *Schauspiele* ne sont pas *à voir*, mais à lire ; intéressants d'ailleurs comme tels, non moins que les drames de Goethe, notamment par la vérité des caractères. Notons aussi, à la gloire du médiateur, que dès 1804-1806, dans les *Archives*, par d'amples extraits en traduction, corsés d'importants commentaires, il révélait encore à la France les théories esthétiques de Schiller.

Ainsi donc, tout en estimant la littérature allemande, Vanderbourg ne s'y rallie pas d'enthousiasme. Son opposition surgit dès qu'il y croit apercevoir le fantôme du romantisme naissant — chez Goethe, Schiller — ou bien en pleine action, comme chez Tieck (pp. 165-6), chez les Schlegel... C'est alors surtout qu'en dépit de son insuffisance technique, il s'insurge contre la philosophie passablement romantique elle-même, des Allemands, — celle de Kant, de Fichte, du « Schelling-Schlegelianisme » en général, comme il l'écrit en 1803 (p. 185) [1].

1. Sauf exception sans doute, M. Mortier n'a pas jugé nécessaire de prendre en considération les articles à contenu autre que littéraire. V. en a-t-il signé beaucoup? Je ne crois pas inutile d'en signaler un à tout hasard, quelque dix pages dont j'ai la référence

Tout naturellement, le traducteur vint prêter main-forte au médiateur. Rien de plus significatif pour la nature de son esprit que le choix des ouvrages qu'il traduit. Sur ce point, le roman philosophique de son grand ami F. H. Jacobi s'imposait à lui dès le titre : *Woldemar, ou la peinture de l'humanité* (1796). Sa traduction du *Laokoon* de Lessing — elle faillit avoir l'honneur d'être lue en manuscrit par Goethe ! cf. p. 41 — et celle de divers écrits de Wieland, ne sont pas moins caractéristiques. Cependant, un intérêt plus grand encore s'attache à ses traductions en vers d'Horace (1812). Ce recueil combine curieusement le goût persévérant de Vanderbourg pour les Anciens avec ses prédilections de germaniste moderne ; synthèse qu'il apprécie déjà chez Wieland, dont il loue plus d'une fois la version et le commentaire des *Epîtres* et des *Satires* horaciennes. Quant à sa propre traduction, il s'avise tout simplement de lui imposer la métrique des Anciens, dont J. H. Voss — auteur de l' « idylle bourgeoise » de *Louise*, mais aussi traducteur des *Odes* d'Horace, entre autres, — a su tirer un si beau parti. Suivant Voss, en effet, Vanderbourg lui aurait confessé que « c'était par la langue allemande qu'il était parvenu à l'intelligence de la musique rythmique des Anciens ». V. a d'ailleurs avoué en propres termes son admiration pour la précision prosodique de son émule — « longue pour longue et brève pour brève »... — et sa volonté d' « en approcher » (pp. 42, 115).

Traducteur, ou simple critique, Vanderbourg se montre parfaitement conscient du fait que l'éternel problème de la traduction se refuse à toute solution rigoureuse, puisqu'il varie avec le sujet et les diverses contingences de l'œuvre à traduire, et qu'il se heurte à des incompatibilités linguistiques et stylistiques, à des conventions littéraires divergentes, à toutes sortes de différences psychologiques et nationales pratiquement irréductibles (p. 226 et *passim*). Du coup, tout comme ses confrères anciens et modernes vraiment dévoués à leur redoutable tâche, V. oscille sans arrêt entre les termes antithétiques du problème.

D'abord, la « fidélité » : faut-il la pousser à ses limites? Passe encore pour les traductions de l'antique, celles d'un Voss, par exemple, dont la rigueur demeure, malgré tout, défendable. (Est-ce donc parce que les modernes doivent bien cet hommage à leurs ancêtres, dont ils n'ont d'ailleurs plus à craindre le « goût »?) Quant aux modernes, V. tient leur « fidélité » pour non moins nécessaire, certes, mais — il y a beaucoup de « mais » en matière de traduction ! — mais à une condition *sine qua non*, qui l'empêche d'être pure apparence : ne

sous la main et qui ne manqueraient peut-être pas d'ajouter une légère touche complémentaire au tempérament et au style de V. ; il porte sur un ouvrage « traduit de l'allemand de M. Nicolai » : *Recherches historiques sur l'usage des cheveux postiches et des perruques, dans les tems anciens et modernes* (*M. de Fr.*, t. 33, nº 375, 24 sept. 1808, pp. 599-608). V. y relève que Nicolaï, tout en voulant instruire, ne se refuse pas à la plaisanterie. Il faudrait voir dans quelle mesure V. lui-même, dans son compte rendu, se montre sensible à cette plaisanterie.

point céder à l' « enthousiasme servile » qui aspire à rendre littéralement des ouvrages excipant de « goûts » foncièrement distincts du nôtre ; et qui, du même coup, entraînerait l'altération du « génie » de la langue réceptrice (cf. pp. 224-5). — Cependant, le refus de cette *fidélité* utopique n'autorise pas non plus sans réserves le terme contraire, la *liberté* du traducteur. Ainsi, en 1804, V. reproche à Delille d'avoir traduit l'*Enéide* dans toute sa longueur ! Et en 1810, il félicite Breton d'avoir tenté d' « élaguer », voire de « refondre » les *Wahlverwandtschaften* ! Lui-même, il ne s'est point privé de « tronquer » les traités esthétiques de Schiller... Ce qui ne l'empêche pas de mettre en garde contre le danger de ces remaniements, qu'il distingue d'ailleurs, curieusement, des simples « adaptations », et qu'il prétend admettre dans la seule mesure où ils permettent de mieux rendre l'esprit de l'original. (Cf. pp. 143, 225-7 ; etc.).

Ici, comme partout, Vanderbourg est donc à la recherche d'un juste milieu dont la simple définition théorique prête facilement à l'équivoque, attendu qu'au fond, tout, en ces matières subtiles, est affaire d'interprétation du concret en acte. D'où, les nuances de *pour* et *contre* qui abondent dans les jugements de V., sur l'*Enéide* de Delille par exemple, en 1804 (pp. 204-5). C'est pourquoi M. Mortier s'est avisé fort à propos d'éclairer ces abstractions ambitieuses par l'application que V. en a faite lui-même dans sa traduction de *Laokoon*. Celle-ci révèle en toute évidence les procédés qui la commandent — volonté d'alléger et d'éclaircir le texte allemand à force d'en modifier les constructions, d'en couper les phrases, etc. ; recherche abusive d'élégance et de noblesse par élimination du détail familier ou pittoresque, et à coups de périphrases, de redondances, de concessions à la « décence »... — Autant de procédés d'un style traduit dont l'exploration pour ainsi dire expérimentale dépiste plus d'un exemple concluant, au point de nous faire regretter que M. Mortier n'ait pas étendu cette enquête « sur place » aux autres traductions de V., à son ambitieux *Horace* surtout, dont le succès fut vif (cf. p. 228). — Quant au premier *Laocoon* français, bien qu'il n'aille pas sans parfois affaiblir l'original, M. Mortier n'en conclut pas moins par un bilan favorable au traducteur, lequel — tout en s'ingéniant à plaire même aux « gens du monde » (p. 229) — demeure fidèle, somme toute, à l' « esprit » de Lessing ; et dont la version — supérieure, nous assure M. Mortier, à celle de Courtin, 1866 ! — est encore utilisable (pp. 229-36).

Médiateur pour ainsi dire professionnel, Vanderbourg sait pourtant prendre position, voire s'opposer et combattre. Il hait tout autant le matérialisme sensualiste des « philosophes » français que la spéculation métaphysique des Allemands. Admirateur passionné de Voltaire, il tient en toutes choses pour la « raison » — cartésienne, sans doute, — tout en lui imposant curieusement le voisinage d'un « sentiment » riche de « lumière », et même celui d'une philosophie

du sentiment qu'il emprunte à son maître Jacobi (cf. pp. 178-180, 214, etc.), sans d'ailleurs la définir suffisamment, à mon sens du moins. Il aspire, en tout cas, à découvrir et à dire la vérité en toute liberté d'esprit ; d'où, son hostilité contre tout fanatisme, contre tout système, contre tout parti, que ce soit celui de ses ennemis jurés les « mercuriels » (p. 211), ou bien celui du régime napoléonien, opposé à toute rénovation et à toute tendance cosmopolite, à la germanisante surtout (p. 237, etc.). — Non pas que le germanisme de V. lui-même soit outrancier. V. n'est pas un de ces « tudescomanes » que Ginguené raillera en 1810 (p. 100). L' « aveugle enthousiasme » que Degérando reprochait à Villers en 1804 (p. 70) n'est pas le sien. Bien au contraire, en parlant de la littérature allemande, il se tient constamment sur ses gardes, tout aussi prompt à l'admirer qu'à la combattre.

Je crois même surprendre dans l'ensemble de ses jugements une oscillation permanente, proche de l'incertitude, et qui doit tenir non moins à sa nature qu'aux pressions de l'ambiance. Déjà, son métier et sa vocation de médiateur et de traducteur lui imposent, on l'a vu, une vision binaire des questions qu'il envisage, et donc une position oscillante inévitable. Or, c'est sur ce même terrain intermédiaire que l'on voit évoluer l'ensemble de ses principes littéraires. Que l'on en juge :

Dans son fond, Vanderbourg entend rester fidèle à la doctrine classique intégrale : il le rappelle sans cesse, et s'en flatte (pp. 157, 172, 196, etc.). Les vieux concepts d'école tombent ainsi sous sa plume comme d'eux-mêmes : le « goût », à base de raison (pp. 103-4, 196, etc.) ; le « vrai idéal » (pp. 157-8, 194, etc.) ; la noblesse, la « décence », le « bon ton » du style (pp. 157, 233, etc.) ; et tout ce que ces dogmes comportent de tradition, de convenances, de règles, et tout ce qu'ils entraînent de conséquences... V. bataillera donc avec passion contre toute mise en œuvre du détail concret, pittoresque, réaliste, dont il expurge impitoyablement son propre *Laocoon* (pp. 233-4). Les « détails historiques » eux-mêmes — ceux qu'il dépiste dans *Marino Faliero* et ailleurs — le rebutent : la « vérité minutieuse » nuit au « grand caractère de l'idéal » qui doit, de toute nécessité, fonder les arts (pp. 194, 196). Même réaction en 1824 (*J. des Savans*, janvier) contre le « système de *naturalisme* », — non content de souligner ce terme précoce [1], V. ajoute entre parenthèses : « qu'on me passe le mot » ! — système qui sévit dans les drames de Diderot et de Lessing (p. 107). Il avait d'ailleurs, dès 1804, dissocié — avec raison — la pure description énumérative et la « peinture » vraiment évocatrice (pp. 205, 208). Ce qui ne l'empêchera pas en 1820 (*J. des S.*, juillet) de con-

1. Pourtant, on le voit paraître dès 1804, toujours sous la plume de V., à propos du *W. Tell* de Schiller. V. parlait alors de certaine « douleur naturaliste », mais dans le sens étymologique du terme. Ce néologisme, mal vu à l'époque, était alors l'équivalent de « primitif », « conforme à la nature ». R. Mortier s'en est saisi dans sa monographie des *Archives littéraires...*, pp. 115-6 ; cf. aussi *Vanderbourg*, p. 152.

damner, surtout dans la tragédie, les « couleurs locales »... « que je nommerai romantiques, pour abréger »... ; « couleurs » que Lebrun, dans sa version de la *Marie Stuart* de Schiller recommande si maladroitement (p. 216).

Il va de soi qu'aux yeux d'un « classique » aussi convaincu, les moindres attributs et visions « romantiques » apparaissent comme autant d'aberrations. Souvenons-nous de la *Jungfrau von Orleans*, que Schiller, comme V. le mentionne en 1804 (*Archives*, t. IV), qualifiait de « tragédie romantique » ! (p. 152). Et voyez donc le fâcheux « romantisme » avant la lettre d'un Shakespeare, d'un Calderón (p. 172), que V. relèvera en octobre 1817, dans le *Journal des Savans*. C'est que les libertés, les audaces irrationnelles du « génie » font piètre figure face aux vénérables règles du « goût » (pp. 143, 147, etc.). D'où, on l'a vu, l'horreur qu'inspirent à V. l' « École métaphysique et poétique » d'Iéna et ses rêveries illuministes (p. 164). Ce dogme souffre peu d'exceptions. Il a fallu son engouement de jeunesse et l'apparition de Clotilde de Surville pour que V. fût sensible à un moyen âge de convention, — non point à celui des absurdes « mystères », mais à celui du lyrisme des troubadours (pp. 201-2), — sans s'apercevoir que, par là, il abonde, comme dit Villers en 1810 (p. 99), dans le sens de « la Romantique » *(Die Romantik !)*. Tout le reste est voué au mépris, — le roman noir, la poésie des tombeaux (p. 203), et non moins la « mélancolie » et le « vague », où d'aucuns — dont Chateaubriand? — voient le « caractère essentiel du génie » (p. 213). Mais rien n'égale la haine que lui inspire le « drame », — romantique, ou simplement « bourgeois », ou bien historique, *Don Carlos*, tout comme *Faust*... — coupable, à ses yeux, de mêler le sublime au trivial, le pathétique au bouffon, et de ruiner ainsi la noble « tragédie » (pp. 107, 137, 151, 171, 216-7).

Cependant, cet adversaire juré du jeune romantisme n'en est pas moins, dès 1804, à la recherche de « nouvelles routes ». Les « lumières » des Anciens, des Anglais et des Italiens une fois épuisées, il ne reste plus guère à exploiter que la « mine » allemande, d'autant plus féconde que les « défauts [des Allemands sont] assez souvent l'excès des qualités qui nous manquent »... (pp. 125-6). Exploitation trop souvent déficitaire : en 1820, « sous les ciseaux classiques » de Lebrun, et malgré la bonne volonté de ce dernier, la *Marie Stuart* de Schiller perdra toutes les « couleurs locales » propres au goût allemand (pp. 215-6). Vanderbourg n'en recommandait pas moins, dès 1816, le juste milieu qui, par l'alliance du goût « antique » et du « moderne », permettrait d'être « romantique sans extravagance et classique sans manquer de chaleur » (pp. 170-1). Et, pour le mieux situer dans l'évolution des idées, il eût été bon de signaler que, ce faisant, V. participait à la dialectique séculaire d'une manière de conservatisme novateur, qui va de l'*imitation originale* de Mme Dacier à la *tradition créatrice* de Sainte-Beuve.

Cet esprit de conciliation dialectique ne va pas sans des tergiversations par quoi, souvent, V. trahit son embarras devant des problèmes dont la portée historique dépasse en lui non moins l'homme que le théoricien. L'homme, avec un fond certain d'honnêteté, de courage et de fermeté, ne laisse pas de vaciller avec prudence dans ses comportements sociaux. Ainsi, bien qu'il sache concevoir la relativité du goût (cf. pp. 124-5, etc.), un opportunisme décevant lui impose après 1814 — quand il devient membre de l'Institut et collaborateur du *Journal des Savans*, — de s'insurger contre les novateurs (pp. 219-220). Cette réaction tardive et stérile déconcerte. Pis encore, même quand le critique ne subit pas la pression de l'homme, V. ne pénètre pas assez profondément les problèmes en cause pour parvenir à en refondre les divergences dans sa propre personnalité qui, par là, serait devenue vraiment créatrice de nouvelles valeurs. De guerre lasse, il lui arrive même de capituler. En 1808, par exemple, se refusant à prendre parti quant à la *Phèdre* de Racine jugée par les Allemands dans la version de Schiller, il s'en remet, pour la décision, à la postérité (pp. 153-4)...

Une personnalité composite en somme, aggravée, comme telle, par l'instabilité des milieux où elle évolue, — de l'Ancien Régime à la Restauration. Appartenant à une génération « voltairienne » qu'il ne désavouera jamais, Vanderbourg finit par assister à l'ascension de Lamartine. Qu'il le veuille ou non, il fait ainsi fonction de trait d'union. De ce fait, le « joint » de ses comportements transitoires apparaît moins dans les résultats mêmes que dans les méthodes qui l'y conduisent. Ainsi, en bon disciple de Kant et de Schiller, V. croit à l'autonomie de l'art, contrairement au moralisme utilitariste qu'un Bonald prétend lui imposer (cf. pp. 212-5). Pourtant, en 1804, au t. II des *Archives*, il s'insurge contre le néologisme « esthétique » dont Schiller fait grand usage dans ses essais [1]. Il faut du moins porter encore à son actif qu'à l'époque où les Esménard et les Geoffroy sommeillent dans un dogmatisme impressionniste et caduc, il en appelle, lui, aux sources historiques et aux comparaisons objectives des textes (cf. p. 127). Il va même jusqu'à pressentir les techniques de nos disciplines comparatives, — s'appliquant à établir par contraste le caractère national, synthétique et collectif, des Allemands et des Français (p. 159) ; étudiant avec zèle le thème européen de « Faust » (p. 133), constatant même la souplesse sonore et la richesse lexicale de l'allemand, supérieur par là au français (p. 155).

C'est à ces divers titres qui, tous, se ramènent à celui d'initiateur — « un de nos premiers initiateurs », reconnaissait déjà Parisot en 1862 (cf. p. 11) — que Vanderbourg mérite l'honneur de se survivre. Grâce à Roland Mortier, on saura désormais que plus d'un de ses articles — sur le *Kant* de Villers, en 1801 (p. 48) ; contre Bonald,

1. Cf. p. 158. — Voir surtout la monographie des « *Archives litt. de l'E.* », où M. Mortier cite le passage respectif de Vanderbourg.

en 1807 (pp. 212-5) ; sur *Faust*, en 1809 (pp. 129 suiv., 140) — firent grand bruit et demeurent des documents d'époque. Sagement, l'auteur reconnaît que V. ouvrit la voie « à d'autres, plus grands et mieux doués que lui » et que, de son temps même, il sut maintenir le contact « entre des familles d'esprit très différents » (p. 11). Autant dire, pour conclure, qu'il est juste de voir en V. ce que j'appellerais, pour ma part, sinon un créateur d'histoire, du moins un modeste, mais authentique ouvrier d'histoire, oscillant entre le pour et le contre, jetant des ponts entre les « grands », toujours en quête d'un équilibre synthétique.

Précieuse à plus d'un égard, cette monographie échappe-t-elle à toute critique ? La matière y est groupée par catégories, disons, pratiques, de première nécessité : la Biographie, l'affaire Clotilde de Surville, Vanderbourg et les Lettres allemandes, puis les anglaises, puis les françaises, enfin le Traducteur... Très souvent, certes, cette présentation descriptive et comme matérielle d'une vie et d'une activité, s'enrichit des significations plus profondes que lui confère l'étude avertie et lucide des réactions, des attitudes, des idées concomitantes, imposées à Vanderbourg au fur et à mesure, par les faits et les livres. Avec les inévitables retouches qu'y opère le temps qui passe, les mêmes problèmes se trouvent reparaître un grand nombre de fois, à des intervalles — d'années et... de pages — imprévisibles. Pour bien pénétrer le fond de la pensée de V. et pour en suivre le cours, on est donc tenu constamment de retrouver les endroits respectifs, afin de les confronter et d'en établir les rapports, ce qui ne va pas sans peine...

On en vient ainsi à regretter l'absence d'une II^e^ Partie, purement théorétique, où l'on eût groupé, non plus des faits, mais les réflexions de Vanderbourg sur les principaux problèmes en cause, vus dans leurs accointances historiques et idéologiques : le dilemme classique-romantique, l'émulation du goût (français) et du génie (allemand), celle de la Tradition conservatrice et de l'Invention novatrice, etc. La pensée littéraire, la personnalité même, ainsi que la situation de Vanderbourg dans l'histoire eussent reçu de la sorte un relief accru et un surcroît de clarté, alors que, d'autre part, la I^re^ Partie actuelle eût été allégée d'autant.

La question de méthodologie qui se pose de la sorte dépasse de loin, sans doute, le cas particulier que l'on vient d'examiner. Elle se pose, effectivement, pour la plupart des monographies d'auteurs, et M. Mortier m'excusera de prendre texte et prétexte de la sienne — dont le sérieux même m'y engage — pour formuler ce desideratum ambitieux en sa portée générale.

Certes, il importe, par le temps qui court, de ménager l'espace, les forces aussi... Il existait cependant une solution de rechange, plus commode, mais qui valait mieux qu'un pis-aller : dresser un Index des termes techniques, — indépendant, ou intégré dans celui

des noms d'auteurs, — avec références aux différents endroits où l'on évoque les problèmes qu'ils désignent. Ainsi, pour en revenir à l'excellente monographie de M. Mortier, on aurait eu avantage à voir son *Index* réunir — sous des chefs tels que *Romantisme*, *Classicisme*, *Antiquité*, *Génie*, *Goût*, *Règles*, *Tragédie*, *Drame*, etc. — les références qui eussent permis de se reporter aussitôt aux pages où l'on examine les textes qui intéressent ces questions, essentielles, non seulement pour Vanderbourg, mais pour l'histoire des idées en général.

Une dernière remarque. Elle concerne la collaboration de Vanderbourg aux périodiques de son temps. En cours de route, M. Mortier analyse ou signale beaucoup de ces articles. Il ne pouvait, dans son texte même, les nommer tous. Or, les lacunes qui résultent d'un choix ne vont jamais sans risque. C'est le cas des articles consacrés aux récits de voyage : tout en sachant que V. réserve à ces récits « une bonne partie de ses analyses » (p. 173), M. Mortier pour courir au plus pressé, n'en retient que celles où il est question de quelques voyageurs allemands en France, alors que, par exemple, notre ancien voyageur aux Indes et aux Antilles — n'y pensait-il donc jamais? — s'occupe plus d'une fois, on l'a vu précédemment, de voyages en Orient. L'intérêt, tout au moins psychologique, de ces derniers articles serait-il donc nul? — D'une manière plus générale, on s'aperçoit bien, en lisant l'ouvrage de M. Mortier, que Vanderbourg est l'auteur d'un grand nombre d'articles, — mais combien grand? On aimerait, là-dessus, obtenir des précisions : elles eussent permis d'apprécier plus exactement la richesse des contributions du critique à la vie littéraire de son temps. Dans sa Bibliographie (p. 256), M. Mortier a préféré s'en tenir à la simple indication des périodiques où V. collabora de telle à telle année. Il était mieux qualifié que quiconque pour fournir une bibliographie de ces articles, instrument de travail dont la portée eût dépassé la personne de Vanderbourg. Mais c'est peut-être trop demander.

Les réflexions que l'on vient de lire expriment moins de reproches que de regrets, ou d'illusions... Nous les soumettons d'ailleurs, non seulement à M. Mortier, mais, en général, aux auteurs des monographies à venir. Ici même, elles nous ont fait céder à la tentation d'esquisser un regroupement de matières susceptibles, par là, de mieux éclairer les comparatistes sur la position, il y a cent cinquante ans, de leurs problèmes essentiels — la traduction, les compétitions et les échanges intellectuels entre langues et nations, etc. — et de donner ainsi à notre discipline un recul dont elle ne peut, grâce à M. Mortier, que tirer avantage.

Grâce à M. Mortier, en effet. Car, une fois éliminées certaines ambitions — excessives? — il faut, en toute justice, reconnaître que sa monographie demeure parfaitement valable et susceptible, telle quelle, d'éclairer plus d'un terrain de recherches. Elle s'applique à recons-

tituer, sans le gonfler, ni surtout l'amincir, — on l'a trop fait — le Vanderbourg authentique, s'arrêtant à tous les carrefours, aux prises avec des équations difficiles, en quête de solutions plus ou moins efficaces, de modestes synthèses conciliatrices, qu'il propose à ses contemporains et à la postérité. — Nous voyons, autour de lui, évoluer bien des personnages — relations, ou simples accointances, — qui s'enrichissent ainsi de quelques touches dont leurs monographistes de demain auront à tenir compte, — Quatremère de Quincy, Villers, Suard, Degérando, Bonald, Daunou, Ginguené, Prosper de Barante, Guizot... — A plus forte raison faudra-t-il compter avec la richesse et la complexité des problèmes débattus par ces personnages à partir de 1800, alors que le romantisme européen tend à s'insinuer en une France restée, — malgré les « rêveries » de *René* et d'*Oberman*, — « classique », antiquisante et rationaliste, et dont la politique napoléonienne aggrave encore l'isolement spirituel. On ne saurait surtout désormais se dispenser de prendre en considération l'amitié que notre médiateur entretint avec un Klopstock, un Voss, un Jacobi, un Baggesen ; ni ses réactions, si caractéristiques, face à l'œuvre de Goethe, de Schiller, de Wieland, de Kant, de Tieck ; ni, en général, les lumières que son activité littéraire fournit sur la difficile pénétration et les perspectives des visions allemandes en France... L'ouvrage de Louis Reynaud (*L'influence allemande en France...*, 1922), entre autres, s'en trouve substantiellement enrichi.

Chemin faisant, l'auteur procède à des rectifications et à des mises au point qui rendent encore plus évidente l'utilité de son travail. C'est que, le *Schiller* d'Edmond Eggli lui-même n'est pas lettre d'Évangile, ni le *Byron* d'Edmand Estève, etc. Et l'on s'étonne, par exemple, qu'un Louis Reynaud ait pu affirmer qu'avant M^me^ de Staël, Goethe n'était pour les Français que l'auteur de *Werther*, alors que l'analyse et l'étude de *Faust* par V. date de 1809. (Cf. p. 129).

Des qualités d'ordre plus général, mais non moins précieuses, rehaussent encore l'intérêt de l'ouvrage. Une documentation large et solide... Un style ferme, dense, précis... Mieux encore, la prudence de rigueur et une pondération qui tient, sans doute, à sa nature, n'empêchent pas M. Mortier de percevoir les nuances subtiles et les ambiguïtés embarrassantes, ni même de soupeser les équivoques en suspens, pour en dépister le sens secret. Un sens délicat du relatif lui permet de juger Vanderbourg, non point dans l'absolu des valeurs en soi, mais dans l'ambiance et les contingences historiques où il évolue et qui l'entraînent comme d'autorité.

B. Munteano.

OUVRAGES FRANÇAIS TRADUITS ET ÉTUDIÉS EN ALLEMAGNE

L'intérêt, de nos jours vif outre-Rhin pour les ouvrages français, inégal de l'Ouest à l'Est, mérite attention sous divers aspects. On en retient ici certains, sans oublier que nombre d'ouvrages font l'objet de comptes rendus isolés et que l'*Index Translationum* énumère, avec un inévitable retard, la majeure partie des traductions parues en volume.

Depuis 1945, l'effort éditorial a connu des vicissitudes ; après une première phase d'ample curiosité, surtout attentive à ceux des auteurs contemporains — vivants ou récemment décédés, — qui semblaient proposer à l'Allemagne post-nazie des messages actuels doublement sollicités après vingt ans d'obscurantisme hitlérien, puis les épreuves de la guerre, on croit observer depuis un lustre une attitude plus systématique, où les classements de valeur par la critique se conjuguent avec des plans plus méthodiques chez les principaux éditeurs, dont certains, longtemps bridés, réaffirment leur orientation traditionnelle tandis que d'autres, leur siège demeuré en zone Est, se réorganisent à l'Ouest. Après avoir paré aux besoins les plus urgents de bibliothèques en partie détruites et de lecteurs avides de toute nouveauté, ils précisent leur programme, multiplient les collections et, sans dédaigner la vente et la sanction du public, tendent à l'orienter. La critique, sans tout renier du passé, repense les problèmes, révise ses classements, jauge les renommées et propose de nouvelles conclusions.

Quelques exemples le confirment. Le choix des auteurs, l'insistance sur certains problèmes fondamentaux, la faveur dont jouissent des témoignages étrangers aident à dégager quelques préoccupations significatives ; accessoirement, on voit se préciser le problème de la qualité des traductions et de leur légitimité, envers les poètes surtout.

En Allemagne *occidentale*, la part des ouvrages français, que dépasse sensiblement celle des auteurs anglais et surtout américains, reste appréciable. Autant que les statistiques officielles, les catalogues d'édition le prouvent, et notamment ceux des collections dites « de poche » que multiplient une demi-douzaine de puissantes entreprises ; on les voit rivaliser dans le choix de mêmes auteurs en vogue sinon d'œuvres d'inspiration fort voisine.

Ainsi, les 25 millions d'exemplaires tirés en sept ans par Rowohlt dans ce format se répartissent, pour l'essentiel, sur les 254 titres de sa série de romans, dont 19 auteurs sont français sur 129. Sans omettre ceux qui, de M^me^ de Lafayette et Voltaire à Vigny ou Cézanne, figurent dans sa série classique, ou ceux qui collaborent à la série ency-

clopédique dont, d'ailleurs, maint ouvrage allemand fait large place aux apports français, en lettres comme en art [1].

Bilan analogue, toutes proportions gardées, chez Ullstein ou Fischer et même aux éd. List. Deux titres de Colette chez Fischer font écho à 6 chez Rowohlt ; deux Gide chez l'un comme chez l'autre, un Giono chez chacun, et aussi chez Ullstein, etc. Ce palmarès mériterait d'être scruté de plus près.

Constatation similaire dans les Sélections, en vogue ici comme en France sous des titres et avec des audiences variables ; la Büchergilde Gutenberg (fondée en 1924 : 300.000 membres), parmi 12 titres, met en évidence Hugo, Gide et Colette, sans oublier l'affaire Dreyfus, vue par un historien allemand. Telle autre Buch-Gemeinschaft réédite Balzac et Flaubert, Mauriac et Simenon et, sur 12 albums d'art, présente six maîtres français depuis l'Impressionnisme et, bien entendu, Chagall.

Même éclectisme parmi les volumes à prix normal, — c.-à-d. encore supérieur à ceux de France. Dix-neuf éditeurs ont résolu d'éditer chacun, une fois l'an, un auteur essentiel à prix « populaire » ; parmi 12 titres déjà parus, deux français [2]. Cependant, les éditions de poche Kröner, — soit des textes de travail —, accueillent les Mémoires de Commynes, Tocqueville, G. le Bon et R. Aron ; et telle puissante maison de Stuttgart retient, sous diverses rubriques, un roman sur l'Algérie, des travaux sur les civilisations défuntes (Baudin, Mireaux, Soustelle), Gide et Chamson, Carrel et Le Corbusier, etc. Enfin, l'éditeur à gros tirages Reclam, sa centrale demeurée à Leipzig, et fort active on le verra, reconstitue dans la métropole souabe ses séries populaires : on y trouve nos classiques et, sur dix monographies-miniatures d'art, d'une formule d'ailleurs ingénieuse, Watteau et Manet, Rodin et l'inévitable Picasso. Divers autres éditeurs permettraient des constatations analogues. Le verdict du grand public s'y reflète autant que le choix raisonné des éditeurs et de leurs conseillers, parmi lesquels les universitaires jouent un rôle sans doute plus marqué qu'en France.

Confrontons ce bilan avec l'opinion récemment formulée par le critique F. Usinger ! Dans un exposé académique recherchant en quelle mesure la littérature contemporaine serait « la vérité » de son époque, et insistant sur les exemples fournis par le roman, genre français par excellence, il croit en observer le déclin en France, où par contre s'affirmerait la production théâtrale. Citant la boutade : « Il n'y a plus de roman en France » (N. Vedrès), il explique par cette crise le fait que le roman français n'ait pas enregistré en Allemagne de succès notable depuis 1945 : à l'exception de Bernanos, goûté dans certains milieux

1. Cf. notamment : H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, — compte rendu par V. Hell, *R.L.C.*, t. 31-4, 1957 ; et l'ouvrage parallèle de W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*.

2. Un Brasillach dont on suppute l'objectif, et le *G. Sand* de Maurois.

catholiques, « où sont les lecteurs de Duhamel, Green, J. Romains, M. du Gard, etc. » ?

La polémique serait vaine autour d'une telle interrogation. Constatons que les données statistiques y répondent pour une part. Si les auteurs cités sont peu fêtés, d'autres trouvent audience ; Sartre, avec les 200.000 ex. des *Jeux sont faits*, rejoint presque Hemingway (*Fiesta*, 215 mille), sinon P. Buck (janvier 1958). Mais le critique, — qui s'est déjà signalé par une assez pertinente préface à une anthologie d'Apollinaire en allemand [1], — explique l'insuffisant attrait du roman français par sa matière décevante : la simple analyse, rationnelle, d'une intrigue à laquelle manquerait l'abondance du réel, la réflexion sur la Vie et ses problèmes, l'évocation profonde d'un destin, une interprétation « prise au sérieux, plus que la vie elle-même », — tout ce qui ferait la plénitude des romans anglo-saxons si prisés outre-Rhin. A l'affabulation devenue secondaire sinon superflue, l'auteur étranger substituerait — et le lecteur allemand préfèrerait — la notation, fût-elle compacte, confuse, obscure, de cette réalité contemporaine seule susceptible de nourrir la littérature du siècle [2].

Le lecteur en jugera. L'empressement des éditeurs allemands à multiplier les traductions de certains au moins des auteurs cités ci-dessus atténue les conclusions d'Usinger. Vers 1950, des lecteurs allemands, chaque année plus nombreux depuis la fin des hostilités, demandaient, non seulement à Bernanos, mais aussi à Saint-Exupéry, Sartre ou Camus un message humain qui, sans toujours ployer sous le faix d'un destin confus, dépassait l'affabulation froidement analytique ! S'il est certain que nombre de romans parisiens récents, ceux même au succès ébouriffant, ne vont guère au delà du cas individuel, si désillusionné soit-il, le roman allemand lui-même s'y complaît parfois et aucun, semble-t-il, n'a encore su proposer avec bonheur l'ample écho de ce qu'a vécu l'Allemagne depuis 1933 ; Remarque, il est vrai, s'était révélé sept ans après la défaite de 1918.

En zone *Est*, il est moins aisé d'observer l'écho fait à nos auteurs ; non que ceux d'obédience soviétique y dominent sans limite. Mais les préférences et ostracismes y relèvent de facteurs autres que littéraires ; en deça de ce que la terminologie usuelle persiste à appeler le « rideau de fer », on n'est que partiellement au fait des publications, études et opinions de l'Ouest. Au moins les exclusives doctrinales semblent-elles épargner, sur le plan littéraire ou artistique, certains noms et œuvres ; à moins que la Doctrine ne s'en empare, avec plus ou moins d'à-propos.

Au lieu de nombreux exemples, retenons-en un : une série de traductions, de poètes et conteurs français, parues depuis peu d'années

1. Apollinaire, *Dichtungen*, Wiesbaden, 1953.
2. F. Usinger, Form und Wahrheit der zeitgenössischen Literatur, dans : *Akademie der Wissenschaften und Literatur*, année 1955, N. 3, Wiesbaden.

grâce au zèle d'un traducteur consciencieux, H. Bartuscheck, et de ses éditeurs, de Leipzig à Berlin ; une ample *Anthologie* lyrique préparée par des traductions isolées, et des recueils consacrés à Mérimée, à Maupassant et même à P. Arène.

De Mérimée, neuf nouvelles, dans un Choix chez Dieterich, dès 1951 : les plus classiques (Colomba, Carmen), Tamango placé en tête, et ce Federigo qui fleure l'hérésie, assortie du pittoresque napolitain ; seule La Chambre bleue évoque une époque française bourgeoise ; la tendance politique serait donc discrète. Le traducteur précise avoir recherché les meilleurs exemples de l'art du conteur : « le naturel de l'expression, un humour sarcastique, des allusions ironiques » et cette simplicité que Mérimée, dans son Journal, prisait chez les anciens auteurs. Le préfacier, H. Kühn, insiste sur les rapports du conteur français avec Pouchkine ; il évoque *la Guzla*, — sans paraître informé de tout ce qu'a établi la critique française et yougoslave sur ce singulier « plagiat » qu'il hésite à définir « romantique ». Maître nouvelliste avec Maupassant, le familier des Tuileries lui apparaît surtout magistral quand, soucieux du réel, il dépasse les jeux morbides du Romantisme. On peut trouver assez objectif ce bref portrait, et équitable la sélection des textes [1].

Du même traducteur, de nombreuses nouvelles de Maupassant ont paru isolément, puis en volumes collectifs dont le plus copieux chez Reclam, avant que les éditions Aufbau, à Berlin, consacrent à cet auteur 3 volumes, que l'Ouest réimprimera [2]. Choix honorables, soulignant peut-être trop l'aspect gai d'un auteur dont l'amertume domine ailleurs.

Après quoi, un sous-titre chronologique, qui le met en évidence, souligne, *De Nodier à Maupassant*, l'évolution du genre à travers le siècle ; 17 textes, que Reclam présente avec plus de soin, dont 9 du même traducteur [3]. Une page de présentation biographique par auteur ; d'utiles explications de mots, noms et personnages. Une postface succincte d'H. Marquardt insistant sur l'alternance de courts et amusants récits *(l'Omphale de Gautier)* et de textes peu connus, comme Passion et vertu d'un Flaubert juvénile, — texte encore inconnu, dit-il, du public allemand —, ou tel récit de Stendhal. Inédits aussi, ces textes de Nodier *(L'amour et le grimoire)* ou Nerval (*Emilie*, dont il n'ignore pas que l'attribution reste discutable), qu'aucun éditeur

1. P. Mérimée, *Auserlesene Novellen*, 398 p., vol. 134 de la Collection Dieterich, Leipzig, 1951. *Mateo Falcone* a paru antérieurement dans cette Coll. (vol. 124), bientôt suivi par *Mon oncle Benjamin*, grâce à qui Cl. Tillier conserve un public fidèle en Allemagne (vol. 131).

2. De Maupassant, Bartuschek a traduit et publié : *Fettklöschen (Boule de suif)*, 1 vol., 83 pp., Reclam, Leipzig, 1950 ; *Die lieben Verwandten (En famille)* ; et d'autres courts récits, 1 vol., 102 pp., éd. Wunderlich, Leipzig, 1952 ; *Von der Liebe*, onze courts textes, 171 pp., éd. Reclam, Leipzig, s. d. ; *Meisternovellen*, 3 vol. Aufbau-Verlag, Berlin, 1956-7 ; ouvr. réimprimé en un vol. de 1.500 pp., avec préf. de G. von der Vring, éd. K. Desch, Munich-Vienne, 1957.

3. *Französische Liebesgeschichten, von Nodier bis Maupassant*, avec illustr. de Max Schwimmer, 638 p. éd. Réclam, Leipzig 1957.

allemand n'inscrivit à son catalogue en ces dernières décades ; ainsi l'Est nous rappelle que l'Ouest n'aurait pas le monopole des choix judicieux. On saura gré à l'éditeur de Leipzig d'avoir réuni une illustration en bonne part obtenue de la Nationale autant qu'on s'explique son soin de souligner le contraste entre un Romantisme français teinté de libéralisme politique et le Romantisme allemand conservateur de la Sainte-Alliance. S'il y a tendance partisane dans de telles remarques ou dans une citation de *La Bohème galante* (à propos de Nerval), on conviendra que l'esprit sectaire souvent suspecté dans les éditions de la zone Est s'accuse peu ici, compensé par l'effort pour découvrir des textes auparavant négligés [1].

Ce que confirme ici une nouvelle de P. Arène, jusqu'à ce jour ignoré par éditeurs et traducteurs allemands. Bartuschek a le mérite de cette exhumation ; dès 1952, il fit paraître (chez Reclam à Leipzig) le récit *La mort de Carmentran* (repris dans le choix précité) et huit autres en partie consacrés au même personnage. L'Allemagne découvre ainsi cet émule moins connu de Tartarin, trois quarts de siècle après sa présentation aux lecteurs d'*Au bon soleil* (Charpentier, 1881) ; la notice critique invoque, — sans en indiquer la source : une chronique de *la Vie littéraire* d'A. France, — le jugement enthousiaste de M. Bergeret qui proclama Arène, après Maupassant, le prince de la nouvelle, mais semble mal connaître le problème, souvent ressurgi entre temps, de la paternité partielle de cet ami provençal de Daudet quant à une demi-douzaine des *Lettres de mon moulin* (p. 625).

Le choix n'en est pas moins méritoire ; il s'inscrit, sans surprendre autant que d'autres, dans la longue série de textes narratifs français du siècle passé qui trouvèrent audience en Allemagne au moins autant qu'en France ; on a glosé sur les raisons parfois troublantes de ces choix : de *Mon Oncle Benjamin* à *La Renaissance* de Gobineau, ils s'expliquent par des motifs d'inégale valeur ; de même, pour certains récits singuliers de Villiers de l'Isle-Adam, — que, plus tard, un Apollinaire sembla à son tour soucieux de faire connaître outre-Rhin —, des romans de Péladan ou tels romans « philosophiques » d'A. France. Le cas d'espèce chaque fois posé semble ici moins complexe ; Arène a séduit, à bon droit, par la couleur et l'accent véridiques de ses évocations provençales, encore que le bibliographe germanique paraisse oublier certains de ses meilleurs recueils [2].

Il y a ainsi, dans l'Est allemand, avec moins d'ampleur qu'à l'Ouest, un effort éditorial en faveur d'auteurs français ; parmi les dix-sept

1. Ce recueil fait place, p. ex. à Villiers de l'Isle Adam, la notice bio-bibliographique soulignant son attitude « féodale et aristocratique » et son opposition à une société démocratique (p. 624).

2. Cette traduction d'Arène a été louée par Ed. Jan, — le successeur de Ph. Becker à l'Université de Leipzig, — dans la préface de son édition des *Contes provençaux* d'Arène, coll. de Textes romans, éd. Niemeyer, Halle.

Le petit vol. publié par Bartuschek chez Reclam, présenté en 1956 pour un Prix de traduction à Berlin, fut écarté à cause de son trop petit nombre de pages.

histoires d'amour éditées chez Reclam, six avaient déjà paru chez quatre éditeurs ; les onze ici ajoutées, la plupart inédites, marquent assez bien l'évolution du genre à travers le siècle ; six traducteurs en partagent le mérite avec Bartuschek dont la part reste ici dominante.

Il assume seul la responsabilité d'une anthologie, celle-ci poétique, élaborée trente ans durant : *Der Gallische Hahn* [1]. Ce Coq gaulois — réminiscence rimbaldienne — associe, en 381 p. de texte bilingue, cent auteurs « de l'ère des troubadours à nos jours », non compris huit textes anonymes de chansons populaires (pp. 354-81). On renonce à répéter ici le grief sempiternel et toujours licite quant aux omissions, à la part inégale concédée à divers auteurs (5 courts textes du chevalier d'Aceilly, avant 3 de La Fontaine), à l'imprévu de certains choix (de Lamartine : *La pervenche* ; de Baudelaire : *La servante morte ou Les Hiboux*), ou à l'inégale qualité des traductions. Entreprise subjective, sélection patiente (150 textes retenus, parmi les 500 proposés à l'éditeur), souci parfois contradictoire de respecter d'abord le sens littéral, mais aussi le mètre original ; le traducteur a le mérite d'insister sur les époques anciennes (26 auteurs de G. d'Aquitaine à d'Aubigné) et classique (27 autres, jusqu'à Chénier) généralement défavorisées et, à partir du Romantisme, de retenir pour des auteurs accessibles en bon nombre d'autres anthologies, de courts textes moins connus, sinon toujours excellents. Recueil de vulgarisation, plus que d'orientation pour les fervents de poésie pure, où fût davantage apparu l'écueil de la proverbiale « traîtrise », il se dit modestement : Nachdichtung. Ce vocable commode aide à éluder les reproches inhérents à toute entreprise de traduction, depuis que Goethe la proclama, quant aux vers du moins, plus ardue que la création originale [2].

Existe-t-il, en zone Ouest, un Choix aussi ample, esquissant en 200 pages neuf siècles de lyrisme ? A Fl. Klee-Palyi, il avait fallu plus de 250 pages (500, y compris les textes originaux) pour présenter le seul siècle « De Nerval à nos jours » [3].

Aussi vit-on concorder, sur cette entreprise, les appréciations de part et d'autre du « rideau ». A Berlin-Ouest, on constate qu'il « comble une lacune » et se conforme aux intentions de fidélité du traducteur [4]. A Tübingen, *Welt und Wort*, s'il trouve ce choix subjectif et lui préfère, pour l'ère contemporaine, celui de Klee-Palyi, l'estime « copieux et heureux » non sans y discerner un relent « politique » [5]. Un autre

1. *Der Gallische Hahn*, Französische Gedichte von der Zeit der Troubadours bis in unsere Tage, 399 pp., Aufbau-Verlag, Berlin, 1957. Le même éditeur a récemment publié Balzac, Daudet, Diderot, Flaubert, Montesquieu, etc.

2. Apollinaire a rappelé, en 1918, dans un écho oublié, que B. Croce déclarait toute traduction impossible et traîtresse, publiant pourtant des traductions de Goethe dans sa propre revue...

3. *Anthologie französischer Dichtung von Nerval bis zur Gegenwart*, 2 vol., 230 et 323 pp., édités par l'auteur de ce choix, Mme Fl. Klee-Palyi, impr. à Elberfeld 1950 et Wiesbaden 1953.

4. Compte rendu de R. Schwachofer dans l'hebdomad. *Sonntag*, Berlin, 13 oct. 1957.

5. C. R. de A. Baldus, dans *Welt und Wort*, août 1957, p. 250.

critique loue ces transpositions consciencieuses, « ponts vers un monde autrement inaccessible », estimant l'omission de pièces familières compensée par le recours à d'autres, rarement citées [1]. A l'étranger même, les comptes rendus ne s'expliquent pas tous par la solidarité idéologique ou par certaines concessions, en ce sens, du sommaire [2]. Avec ses inévitables carences, ce Choix, unique de son espèce, atteste la curiosité de l'Est germanique pour le lyrisme français [3].

Aussi bien est-ce une réflexion sur le *problème* de la traduction que suggère cet ensemble de textes. Hors des frontières allemandes, il se pose, de façon analogue, en d'autres pays où se succèdent des traductions de nos auteurs, contemporains surtout [4]. La sélection des textes pose des problèmes différents pour l'ouvrage de large information ou pour ceux dont se dote périodiquement la romanistique, à l'intention des lycéens ou étudiants. Ainsi, les éditions Hueber (Munich), aux 12 fasc. de leurs *Travaux*, ajoutent, en tirage bon marché, des *Textes* en langues étrangères ; français, italien et espagnol y voisinent avec auteurs anglais et russes. La comparaison entre ces séries serait tentante, ainsi que la liste des auteurs de chaque domaine. Deux douzaines d'auteurs français, de Corneille et Balzac à Claudel et Saint-Exupéry, se complètent par des *Ecrivains* existentialistes associant curieusement Sartre et Camus à G. Marcel. Suivent 4 recueils collectifs : une *Initiation à l'explication de textes français* qui va des Classiques à Camus ; un choix de *Prosateurs modernes* associant Bourget et A. France à Gide, non sans quelque abus de l'épithète « moderne » ; trois séries de *Prose française du XX^e siècle*, dont on peut juger le palmarès un peu conformiste, et une *Histoire et Anthologie du Lyrisme français*, encadrant, sous titre et avec texte allemands, de nombreux extraits en français qui résument trois générations, de Chénier à Baudelaire en 3 vol. déjà parus, — le dernier en 1952 [5].

1. C. R. de F. Hausen dans *Wege zu einander*, 2e fasc., août 1957, p. 13. La traduction, dans cette anthologie, du Promenoir des deux amants de Tristan l'Hermite (pp. 132-9) a été signalée, en France, par M. Carriat, auteur d'une étude récente sur ce poète (Limoges, 1955), qui signala à Bartuschek la présence de son livre à la Foire du Livre, 1957.

2. On signale d'autres C. R. à Luxembourg, Linz, Zagreb, etc. En pays d'obédience socialiste, ces mentions s'expliquent en partie par d'indéniables concessions idéologiques, d'où p. ex. le choix d'un long fragment de Guillevic : Le goût de la paix (p. 326). Le c. r. de Zagreb (*Vjesnik*, n° du 31 juillet 1957) insiste sur l'hommage rendu à la poésie française.

3. Bartuschek, lui-même poète, a figuré dès 1929 dans l'*Anthologie jüngster Lyrik*, neue Folge, éd. par Kl. Mann et W. Fehser, Hamburg (7 poèmes) ; il figurera, comme traducteur de 15 poèmes français, dans l'Anthologie : *Heimweh, o Welt, nach dir*, que R. Schwachofer publiera sous peu à Halle, sous un titre suggestif !

4. Ainsi, à Zagreb ont paru des traductions isolées d'Apollinaire, et une anthologie du lyrisme français est en préparation ; à Prague, les traductions d'Apollinaire se multiplient ; etc.

Les récentes statistiques de l'UNESCO ont enregistré la part appréciable d'auteurs français traduits dans divers pays ; à Budapest, une nouvelle revue, *Nagyvilag*, groupe des textes de Fontenelle, V. Larbaud, J. Cocteau, P. Reverdy, etc.

5. F. Rauhut, *Geschichte und Anthologie der französischen Lyrik*, 3 vol. parus, éd. M. Hueber, Munich.

La traduction pose des problèmes plus ardus. Si une conclusion se dégage, p. ex., de l'effort divers d'un Bartuschek, c'est le risque superflu qu'entraîne le souci rigide du mètre et de la rime. Pour en conserver une, jugée commode, le texte sera modifié ; dans tel quatrain d'Apollinaire, la prison devient *Unterkunft*, qui signifie aussi bien abri ! Le Tzigane d'une de ses *Rhénanes* s'estompe en un simple « étranger » [1].

Puissent les traducteurs germaniques retenir le sage exemple d'H. Friedrich ! Dans son essai sur *La structure du lyrisme*, — déjà mentionné, — le romaniste de Fribourg étaie ses observations d'exemples méticuleusement choisis de poèmes français, espagnols, italiens et anglais, tous — à l'exception de ceux en anglais — traduits par lui. Averti des exigences que posent des textes denses, difficiles sinon énigmatiques, et proposant d'ailleurs un commentaire subtil de trois poèmes de Mallarmé (p. 73), il conclut en faveur d'une méthode de traduction que l'expérience, depuis les traductions d'un St. George ou d'un Rilke, semble justifier : se tenir au plus près du texte original, renoncer à en reproduire le mètre et, bien entendu la rime, ponctuer et tenter de rappeler, par une rythmisation partielle, l'allure lyrique de l'original. La suppression de la rime frappe d'autant moins que souvent l'original déjà l'ignorait. Le débat sur la légitimité des traductions de poésies n'est pas clos pour autant ; nous indiquons ailleurs [2] comment tel poète brésilien tenta à sa façon une solution ; se traduisant lui-même, du portugais en français, à vingt ans de distance, il a parfois presque trahi son inspiration première, encore qu'on lui sache gré d'avoir insisté sur cet élément rebelle à toute transposition qu'il appelle « la charge poétique » propre à certains vocables de chaque langue. Notons au passage que le choix fait par Friedrich, en tête de ses traductions, du fameux poème *Zone* d'Apollinaire, souligne l'importance qu'il reconnaît au poète d'*Alcools*, le seul qui, avec Garcia Lorca, ait proposé, au seuil du xx^e^ siècle, — dans son *Esprit Nouveau* — une réflexion théorique neuve sur l'essence de la création lyrique [3].

Quelques autres *traductions* d'*Apollinaire* méritent ici mention ; elles attestent la place désormais concédée outre-Rhin à cet auteur et préludent à des études désormais mieux préparées. L'intérêt dont il bénéficie s'inscrit, de plus, dans une ample révision de certains problèmes où s'associent littérature et art, de l'ère dite cubiste aux regains du Surréalisme et, en Europe centrale, de l'Expressionnisme.

1. *Der Gallische Hahn*, pp. 277 et 275. Le poème *Die Glocken* (Les Cloches, cf. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd. Pléiade, p. 114) a déjà paru, en cette même traduction, avec de légères variantes, au moins trois fois en Allemagne (*Berliner Hefte für das geistige Leben*, oct. 1949 ; *Anthologie Klee*, 1953 ; *Berliner Zeitung*, 27 fév. 1955), ce qui atteste l'effort du traducteur pour attirer l'attention du public sur ce poète en zone Est.

2. Cf. notre compte rendu des œuvres récentes de R. Couto, *R.L.C.*, t. 33/1, 1959.

3. Les seuls autres poètes français cités et traduits ici sont : Valéry, Eluard et Saint-John Perse ; l'omission de ce dernier dans le choix de Bartuschek eût été peut-être évitée, si la traduction de cet auteur en zone occidentale avait été connue à temps en zone Est.

Une série de traductions isolées, — poèmes d'abord, puis quelques fragments de critique d'art, — quelques-unes antérieures et d'autres postérieures à la première guerre mondiale, préludaient à un effort plus accentué autour des années 1945-50 ; on les a signalées déjà, ainsi que la première anthologie entièrement consacrée à ce poète, en 1953 et dont l'éditeur annonce déjà une réédition [1]. Pour compléter sa sélection de 33 textes, Fl. Klee-Palyi pourra faire appel à diverses traductions, de poèmes déjà traduits ou d'autres glanés dans les recueils récemment parus. Ceux cités à propos des ouvrages mentionnés ci-dessus confirment que, de l'une à l'autre zone d'Allemagne, Apollinaire s'impose désormais dans tout tableau allemand du lyrisme français. Poètes et traducteurs professionnels, parfois déjà connus par d'autres adaptations de poètes français de qualité, préludent ainsi à l'effort des historiens des lettres modernes ; de pair, et sans avoir encore suffi à ménager à l'auteur d'*Alcools* l'audience du grand public, ils y tendent. Deux d'entre eux obligent à nuancer l'appréciation de cet effort.

En 1950, dans un ouvrage trop peu remarqué, Dieter Wyss, nourri des méthodes psycho-analytiques, pour exposer ce que fut le Surréalisme européen en peinture, insistait d'abord sur ses précurseurs littéraires, tous Français, de Rimbaud et Lautréamont à Jarry et Apollinaire ; pour résumer ce en quoi innovait l'auteur des *Calligrammes*, il traduisit en entier deux poèmes *(Les Colchiques, les Fenêtres)* et, en partie, ces *Fiançailles* dédiées à Picasso et que leur auteur a dit « le plus profond des poèmes d'*Alcools* ». Sa traduction du premier poème, comparée à celle de P. Gan (*Merkur*, 1952) qu'a retenue l'anthologie Klee, montre combien gagne une version affranchie de la hantise de la rime et du mot-à-mot. De même, le fragment bien choisi de *Fiançailles* aide à démontrer ce que D. Wyss attribue à des associations semi-conscientes, à des impressions inexpliquées dont use, ou joue le poète. Un tel essai souligne, entre le poète mort en 1918 et l'expérience surréaliste, une solidarité plus accusée que n'en convinrent les auteurs du *Manifeste* surréaliste de 1924... Ainsi, esquissée par l'étude plus ancienne de W. Benjamin, celle-ci [2] rend en partie compte du classement désormais assigné par l'histoire littéraire allemande au Mal-aimé ; il apparaît outre-Rhin, plus expressément sans doute que dans certains manuels français, un chaînon entre le Symbolisme et le Surréalisme ; ce qui, grâce à la faveur dont des classifications de ce genre bénéficient en Europe centrale, s'avèrera profitable à son renom. Il serait intéressant de nuancer, en ce sens, ce qui fut dit à propos du prélude dadaïste au *Manifeste* ; divers textes prouvent que la critique allemande, après un quart de siècle hostile à tout ce qui fut ou parut solidaire de cette ère d' « art dégénéré », tend à une appré-

1. R. Warnier, Les traductions allemandes d'Apollinaire : *Le Flâneur des deux rives*, 2e année, fasc. 6, juin 1955.
2. Dieter Wyss, *Der Surrealismus*, Heidelberg, 1950.

ciation objective [1]. L'opinion des poètes envers Apollinaire s'était, au demeurant, parfois satisfaite d'une terminologie hésitante ; au Portugal, c'est une revue expressément « futuriste » qui réimprima, après le premier libelle dadaïste de Zurich, le poème *Arbre*. Apollinaire, à cette date (1917) avait formellement rompu avec tout Futurisme ! La place que lui fait l'essai de D. Wyss se comprend mieux.

On hésite plus devant l'effort de traduction du poète Karl Krolow, malgré son renom actuel en Allemagne [2]. Dans un recueil englobant *Cinq siècles de poésie française*, — et auquel recourut en partie Fl. Klee —, il avait inclus sept quatrains du *Bestiaire*, où l'obsession de la rime égare le traducteur ; il fait vivre la carpe dans des « fossés » au lieu des « viviers » de l'original et, avec plus de désinvolture, mue en Alfarubiran le nom d'une localité portugaise historique, Alfaroubeira, dont on a démontré récemment qu'Apollinaire découvrit l'existence (et le coefficient de légende lié à ce lieu et au nom de l'Infant) grâce à un ouvrage de Ferdinand Denis [3]. A ces sept quatrains (parmi les trente de l'original) se limite la réédition de ce *Bestiaire* dans la plaquette plaisamment illustrée par Fl. Klee [4]. Krolow propose un échantillonnage plus heureux des manières d'Apollinaire dans un recueil anthologique récent, dont il emprunte le titre à Apollinaire, ainsi mis en évidence dans ce choix [5]. L'imprécision des références bibliographiques (pp. 67 et 71) est moins fâcheuse que des imperfections du traducteur : termes impropres, voire contre-sens ou transpositions altérant l'intention du poète ; le « regret » n'est tout à fait, en allemand, ni déception ni douleur ; dans le poème *L'Avenir* (écrit au front), « gabion » est la tranchée protectrice, et non l'instrument désuet par où ce terme se voit ici traduit. Etc. On retient plutôt, de ce choix, l'intention élucidative : insister, au seuil du lyrisme de ce siècle, sur la place éminente désormais reconnue au poète. Les seize autres ici retenus inciteraient à maint commentaire. Malgré leur inégal mérite, ces traductions successives confirment qu'Apollinaire s'impose désormais en Allemagne comme l'un des témoins éminents du renouveau lyrique de son siècle ; il n'y a pas unanimité sur la portée de son message, mais accord sur la nécessité d'en faire état. En doutât-on,

1. Cf., — parallèlement à diverses publications françaises dont le Catalogue de l'Exposition rétrospective de 1957, le livre d'E. Eggar : *Hugo Ball*, Olten, 1950, et le recueil commémoratif d'Arp, Huelsenbeck et T. Tzara : *Dada*, Zurich, 1957.

2. Avec G. Benn et M. L. Kaschnitz, les trois seuls poètes allemands dont Friedrich cite des textes.

3. Cf. sur ce « Dromadaire » inclus dans *Le Bestiaire* d'Apollinaire (*Œuvres poétiques*, p. 12 et N. p. 1027), l'étude de F. M. Rogers, de Harvard ; The four dromadaries of the Infante D. Pedro, dans : *Boletim do Instituto Historico da Ilha Terceira*, Angra do Heroismo, (Portugal), nº 14, 1956.

4. K. Krolow, *Sieben Gedichte G. Apollinaire's*, éd. F. Klee, impr. à Wuppertal, s. d. (1957).

5. K. Krolow, *Die Barke Phantasie*, Zeitgenössische französische Lyrik, 72 pp., éd. Diederich, Düsseldorf-Köln, 1957. Parmi les seize autres poètes traduits : Aragon, Cocteau, Éluard, Jouve, Michaux, Prévert, Reverdy, Supervielle, etc. Du même auteur, chez le même éd. : *Tage und Nächte*, Gedichte, 1957.

l'exemple d'autres pays, européens ou plus lointains, le confirmerait [1].

C'est à partir du Cubisme, aussi bien, que s'est en partie édifié le renom outre-Rhin du poète qui publia, peu avant *Alcools*, *Les Peintres cubistes* ; il faut observer l'ample effort éditorial allemand qui, bien au delà de la seule étude de son apport, vise à préciser les aspects, les phases, l'évolution logique de toute une série de doctrines, d'écoles et de mots d'ordre où, depuis l'aube de ce siècle, se vérifie la solidarité croissante entre arts plastiques et littérature. Plus peut-être qu'en France, l'attrait de ces vocables semble magique en Europe centrale : Impressionnisme, Cubisme, Dadaïsme, Expressionnisme, Surréalisme semblent opposer, à l'euphorie de la dernière « belle époque » européenne, — au moins occidentale, — la séduction magique d'une quête avide de recettes nouvelles. Ce n'est point ici le lieu d'en traiter ; expositions et éditions alimentent sans relâche le débat autour de ces termes et de leur portée ; on le vérifie de Paris aux deux Amériques [2] comme en Allemagne, où Friedrich, par exemple, insista sur l'importance comparable du message contemporain des poètes, philosophes, romanciers, peintres ou musiciens (*op. cit.*, p. 10).

Après vingt ans d'obscurantisme nazi, l'Allemagne entreprend de combler une immense lacune et de penser à nouveau les problèmes posés par l'intense fermentation d'idées, de préceptes et créations que signifient, en art plastique comme en poésie, ces vocables d'école. Monographies, études d'ensemble, reproductions et interprétations se succèdent. Plutôt qu'une énumération maussade, citons les recherches précisant le rôle de ce *Sturm* berlinois, revue doublée d'une salle d'exposition qui valut à Apollinaire son second voyage en Germanie (Berlin, 1913) ; les souvenirs de G. Münter, indispensables à l'étude, d'abord biographique, de Kandinsky, et l'excellente monographie de G. Vriesen sur A. Macke, ce peintre rhénan pour qui l'art de R. Delaunay fut une révélation [3]. Déjà réédité — et amplifié, — appelant

1. L'*Index Translationum* signale, en 1954 : une éd. d'*Œuvres choisies* d'Apollinaire à Stockholm ; en 1955, un recueil de *Poésie* à Florence et un vol. paru à Tokio ; en 1956, à Tokio de même, un *Choix de poèmes* traduits. La seule énumération des traductions tchèques, depuis 1945, d'après les données dont nous disposons, occuperait plus d'une page ! non comprises les études sur le poète.

2. A New-York, les éditions du Musée d'art moderne ont inauguré leur collection de *Documents d'art moderne* par Apollinaire, et publié entre autres une *Anthologie Dada* et *La Naissance du Cubisme* de D. H. Kahnweiler, et traduit des textes de G. Duthuit et M. Raymond, etc. Au Brésil, le terme d'art « moderne » bénéficie d'une faveur née d'abord de l'accent mis sur ce terme par une génération littéraire entière, surtout à Saô Paulo. Etc.

3. G. Vriesen, *August Macke*, 2e édition, Kohlammer, Stuttgart, 1957. 352 pp. de textes, 143 illustr. dont 29 en couleur, un Index biblio- et iconographique — auquel manque seul un répertoire des noms propres, — soulignent l'importance de l'œuvre de cet artiste prématurément mort (1914), que 500 toiles et autant d'aquarelles et dessins imposent, après l'ère nazie, à l'attention de ses compatriotes ; après son séjour à Paris (1907), il découvre R. Delaunay à Munich grâce au Blau Reiter ; solidaire de sa réputation posthume, celle de Delaunay, — que le Sturm exposa en 1913 à Berlin, où Apollinaire l'accompagna, — connaît le même essor outre-Rhin ; après l'Exposition de Berne (1951),

logiquement l'étude du rôle de ce peintre en Allemagne, un tel ouvrage, essentiel pour la critique d'art, n'est pas indifférent à la critique littéraire. Dans le sillage du *Sturm*, on retrouvera des messages inédits d'Apollinaire, tout comme l'intérêt que lui porta le *Querschnitt* inaugura, après 1925, une ère nouvelle de traductions de son œuvre lyrique.

On devrait citer ici en foule les traités savants, les monographies de vulgarisation, les manuels « de poche » de divers éditeurs (Rowohlt, Buchheim, etc.), la réédition, à Dresde, des essais de critique d'art du poète Th. Däubler, curieusement parallèles de ceux d'Apollinaire jusqu'en certaine prépondérance de l'appréciation lyrique sur le jugement esthétique. Il faudrait noter ici l'insistance légitime de la critique allemande en faveur de l'Expressionnisme, qui apparaît assez spécifiquement germanique en face du vigoureux renouveau cubiste dont Paris demeura le foyer ; et ne point oublier qu'à ce foyer unique qu'est la capitale française, l'Allemagne compare, parfois avec un peu de regret, la dispersion d'efforts et apports similaires entre une demi-douzaine de métropoles. On retrouve cette observation dans le récent choix de *Prose expressionniste* allemande [1]. La densité de cet apport littéraire n'aide-t-elle pas à expliquer que le Surréalisme, malgré ses séductions, semble avoir effleuré plus que pénétré une génération allemande, d'ailleurs tôt empêchée d'en observer l'évolution nuancée ? De cette relative défaveur, l'ère « cubiste » paraît bénéficier rétrospectivement. Ainsi, après leurs traductions anglo-saxonnes (Londres, 1922, New York, 1944, puis 1949), et italiennes (trois, en 1945), *Les Peintres cubistes* d'Apollinaire parurent, en allemand, en 1956. Son exemple illustre l'importance qu'après un quart de siècle, l'apport littéraire et esthétique de sa génération conserve auprès des chercheurs, et désormais d'un plus ample public allemand. Plus qu'une proportion variable d'auteurs français par rapport à d'autres étrangers, la qualité du message également inclus dans des poèmes ou des toiles et recettes d'art, parfois même en proses, s'inscrit à l'actif d'une solidarité spirituelle franco-germanique plus authentique encore qu'au temps « carolingien »...

Juin 1958.

Raymond Warnier.

celle de Leverkusen (1956) préluda à celle de Paris (Musée d'art moderne, 1957). La solidarité est constante, à partir des années 1910, entre notions esthétiques et littéraires.

1. K. Otten, *Expressionistische Prosa*, 567 pp., éd. Luchterhand, Berlin-Darmstadt, 1957. On trouvera, dans la préface, d'utiles indications sur l'époque, ses revues, disséminées de Berlin et Vienne à Innsbruck, etc. et sur les curiosités envers les lettres européennes ; cf., p. ex., l'écho de la première lecture du *Feu* de Barbusse.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Jiří Horák. **Slovenské ľudové balady** [Ballades populaires slovaques]. Bratislava, 1956. Gr. in-8°, 424 pages, avec plusieurs lithographies par Vincent Hložník, Slovenské vydavatelstvo krásnej literatúry.

C'est une contribution importante à l'histoire du genre de la ballade qu'apporte Jiří Horák, le savant historien des littératures slaves qui dirige l'Institut d'ethnographie de l'Académie des sciences de Tchécoslovaquie. Le recueil où il a rassemblé les ballades slovaques a été conçu à l'intention des historiens de la littérature (la littérature dite populaire y comprise) aussi bien que des comparatistes. Il est souhaitable qu'une traduction en soit bientôt publiée en français, en anglais ou en allemand pour les lecteurs étrangers à qui la langue de l'original n'est pas accessible.

L'auteur est le premier dans son pays à tenter un classement des ballades de Slovaquie suivant un ordre chronologique déterminé par les indices tant historiques que philologiques et linguistiques qui permettent d'apercevoir l'époque à laquelle chacune d'elles a pu être composée. Les unes lui apparaissent comme des échos de temps très anciens et constituent un premier groupe où il relève des motifs animistes (ballades nos 1 et 2), la croyance à la transformation en animaux des êtres humains (no 3), le cadre des chansons chantées en chœur avec accompagnement de danse (nos 4, 5 et 6). Les autres ballades sont qualifiées « féodales » en raison des conditions de vie et de la nature des liens qu'elles évoquent entre seigneurs et serfs, maîtres et serviteurs : l'amour du jeune noble pour une paysanne, l'orgueil du seigneur, les châtiments corporels, les haines et vengeances sans merci. L'auteur en compte 28 de cette sorte et appelle notamment l'attention sur la ballade no 17 (avec sa variante no 17 *a*), qu'il date de la fin du xve siècle ou du début du xvie et où il note des traits tchèques et la mention du roi *(kral)* et de l'empereur *(tisar)*. Trois autres groupes comprennent les chansons « du temps des Turcs » (de l'occupation du pays par les Turcs), nos 29-34, les chansons militaires (nos 35-47) et les chansons de combat (nos 48-59). Un dernier groupe rassemble des chansons d'époques diverses, vieilles et jeunes *(z dávna i z nedávna)*. Le nombre total des pièces enregistrées est de 127.

Une introduction substantielle classe et éclaire les procédés de composition, les formules initiales et finales, les particularités de la langue et du style, le milieu social où le genre s'est développé. L'appendice présente un tableau de toutes les variantes des pièces du recueil qui ont été imprimées par ailleurs dans les recueils et les revues. Un lexique termine le volume. Le terrain est ainsi préparé pour une étude historique et comparative dont l'intérêt sera grand. Le succès de la 1re édition de cet ouvrage a déterminé la publication d'une 2e édition (1958), quelque peu réduite (80 pièces au lieu de 127), mais destinée à un public plus large.

André Mazon.

Bruno Meriggi. **Storia delle Letterature Ceca e Slovacca.** Milano, Nuova Academia editrice, 1958. In-8°, 390 p.

C'est par un fort beau livre que le grand éditeur milanais enrichit sa collection d'histoires des littératures, qui comprend déjà cinquante ouvrages et témoigne d'un esprit vraiment encyclopédique : elle embrasse non seulement les grands pays d'Europe, d'Amérique et d'Asie mais s'intéresse aussi aux écrivains d'Éthiopie. M. Meriggi, professeur de philologie slave à la Faculté des Lettres de Florence, a déjà, à son actif, à côté d'articles et d'ouvrages de linguistique, d'importantes études sur les littératures polonaise et tchèque. Cependant c'est en Tchécoslovaquie qu'il a trouvé comme sa patrie d'élection, dans ce pays, dont il connaît par l'intérieur la culture et les modes de vie et auquel le lie cette sympathie qui ne peut naître que d'une longue familiarité spirituelle. Cette sympathie rend bien attachant son livre sur les *Littératures tchèque et slovaque*. Elle touche le lecteur qui aborde avec lui les sombres époques de la culture tchèque (la période, par exemple, qui suivit la défaite de 1618) ou sa résurrection au début du XIXe siècle.

Avec raison l'auteur a consacré les deux tiers de son ouvrage à la littérature tchèque répartie en cinq sections : *Les origines* (jusqu'à la fin du XIVe siècle), *Incendies et ténèbres* (du XVe siècle à l'avènement de Joseph II), *de l'ère des lumières au romantisme* (1750 à 1850) ; les *Néoromantiques et les Réalistes* (1850 à 1890), et enfin l'*époque contemporaine* (de 1890 à nos jours). Une petite remarque cependant à propos de cette dernière section. N'aurait-il pas été préférable de l'arrêter à 1948 et de traiter à part la décade suivante, où la situation des écrivains, les conditions de la production littéraire ont pris un aspect tout nouveau ? Des esprits chagrins pourraient aussi trouver que la part faite au Moyen Age, au hussitisme et à « l'âge des ténèbres » est trop large par rapport à celle qui revient à l'époque vraiment originale et parfois grandiose de la littérature tchèque : l'époque qui commence vers 1800. Mais l'auteur d'un ouvrage destiné à une collection de

monographies soumises à un plan d'ensemble est-il libre d'en choisir un autre si sa matière l'exigeait ? Il serait téméraire de l'affirmer. Pourquoi cependant M. Meriggi a-t-il placé Erben avant Mácha dans le IIe chapitre de la 3e section ? Bien qu'ils soient nés à un an d'intervalle, ces deux écrivains n'appartiennent pas à la même génération littéraire. L'œuvre de Mácha qui se clôt avec sa mort en 1836 relève manifestement du romantisme de type byronien, celle d'Erben ne voit le jour, après une longue maturation, qu'après 1848, dont elle porte l'empreinte. Que l'auteur de *Kytice* ait marché dans le sillon ouvert par Čelakovský, que ses poèmes soient d'inspiration populaire et folkloriste, ne suffit pas à expliquer ce décalage.

M. Meriggi trop strictement limité, n'a pu aussi parler, comme il l'aurait fallu, d'écrivains qui se situent dans la bande marginale qui réunit la littérature à la philosophie, l'histoire ou à la sociologie, des écrivains cependant qui ont agi fortement sur les « littérateurs » proprement dits, auxquels ils ont fourni des thèmes essentiels. Palacký, par exemple, méritait mieux que la brève mention de son œuvre historique (p. 176). Ses conceptions philosophiques et esthétiques, ses vues si claires sur l'évolution de son pays ont été tout aussi déterminantes que celles des autres « éveilleurs » dans la genèse des courants littéraires du XIXe siècle, plus raisonnables par exemple que celles de Kollár, qui sont bien souvent aussi fumeuses et même absurdes qu'éloquentes. On peut déplorer aussi que F. X. Šalda n'ait été cité que comme auteur dramatique (p. 274), alors que son œuvre critique et philosophique a été si importante pour les écoles littéraires entre 1910 et 1950 (on ne la mentionne que dans la bibliographie). Mais l'omission la plus regrettable à notre avis est celle de Masaryck, dont le nom n'apparaît pas dans l'histoire de la littérature tchèque, alors qu'il nous semble impossible de parler de son évolution entre 1880 et 1930 sans évoquer la haute figure du philosophe, et de l'érudit qui devint le Président libérateur. Son nom n'est cité qu'à propos de la littérature slovaque (à la page 334 et non à la page 344 comme le voudrait l'index). Sans doute M. Meriggi a écrit une histoire de la littérature et non l'histoire de la pensée ou de la formation des courants littéraires mais ces grands hommes : Palacký, Šalda, Masaryck ont contribué puissamment à déterminer l'évolution de la littérature.

Si les écrivains tchèques sont un peu à l'étroit dans le cadre où on les a enserrés, les Slovaques eux, dont les œuvres n'ont eu sauf de rares exceptions aucune résonance européenne, sont un peu trop au large. La période antérieure à la fixation de la langue littéraire (des origines à 1844) aurait pu être abrégée au profit de l'époque moderne. Hviezdoslav, le plus grand écrivain slovaque (p. 338) aurait eu ainsi droit à l'ample étude que lui vaudraient son génie poétique et son influence, ceci à la rigueur, aux dépens de quelques uns de ses contemporains comme Kukučin, mis un peu abusivement sur le même plan que lui.

Qu'on nous pardonne ces critiques de détail. Quiconque connaît

peu ou prou une littérature étrangère en a dans l'esprit une vision personnelle, qui résulte surtout de ses préférences instinctives. Celui qui, comme M. Meriggi, domine souverainement l'ensemble de l'évolution est peut-être plus près de la réalité, quand il distribue l'éloge ou le blâme autrement que nous, quand il mentionne ou laisse dans l'ombre tel ou tel personnage littéraire que d'autres jugeraient différemment. Son précis de la littérature est justement précieux, parce qu'il offre à ses lecteurs une vue d'ensemble. Il sera très utile à tous les slavisants qui y trouveront nombre de références précises : les dates des œuvres, les grands faits de la vie des écrivains, les rapports entre les écoles littéraires, des renseignements donc qui mettent au point et condensent ce que nous donnaient les trois tomes du grand ouvrage de J. Jelinek : *Histoire de la littérature tchèque* (1930-1935). Grâces soient rendues à M. Meriggi pour l'aide qu'il apporte à tous les slavisants de France. Ceux d'entre eux, qui lisent avec une égale facilité l'italien et le tchèque, auront le plaisir de trouver dans son ouvrage les versions italiennes de quelques-uns des plus beaux ou des plus célèbres poèmes tchèques : ceux de J. Kollár, de Mácha, de Erben, de Wolker et de Nezval, le prélude, en somme, au livre que prépare maintenant M. Meriggi : *Le più belle pagine delle Letterature Ceca e Slovacca.*

Henri Granjard.

Arturo Cronia. **La conoscenza del mondo slavo in Italia.** *Bilancio storico-bibliografico di un millenio.* Venezia, Istituto di Studi Adriatici, 1958. In-8°, 792 p.

C'est le bilan d'un millénaire, un bilan qui, comme le déclare l'auteur dans un bref Avant-Propos, lui a coûté plus de trente années de recherches en Italie et à l'étranger et le dépouillement de très nombreuses revues et de journaux. La masse du volume, complété d'une énorme bibliographie, parle déjà d'elle-même. Le seul index analytique — si utile — compte plus de 70 pages. C'est dire combien est riche et variée la matière de ce travail, susceptible d'intéresser de vastes cercles de lecteurs, du littéraire à l'historien, au philologue, au géographe, à l'homme politique.

Solidement divisé en amples cycles chronologiques et idéologiques, le volume s'ouvre par un tableau du « moyen âge sacré et profane », partagé à son tour en sept chapitres : premiers contacts (avec l'église croate et bulgare), la question cyrillo-méthodienne (légendes et traditions italiennes sur Cyrille et Méthode), intérêts ecclésiastiques dans différents secteurs slaves et bilans bibliographiques, monuments hagiographiques, dont les remarquables « vitae et passiones » de Saint Venceslas et Saint Adalbert, l'histoire, avec avant tout un *Chronicon*

Bohemorum de Marignolli et une *Descriptio Europae Orientalis* qui a déjà conscience de la « solidarité » slave, influences littéraires, parmi lesquelles émergent Pétrarque et Dante Alighieri, la présence de Slaves en Italie, avec leurs îlots et presqu'îles linguistiques (serbo-croates et slovènes), et surtout leur fréquentation des Universités, Bologne et Padoue en particulier.

Dans la IIe Partie, consacrée aux « conquêtes et découvertes de la Renaissance », sur la base d'une conception originale de la Renaissance, qui est non seulement une « libération », une reprise de l'antiquité classique, mais aussi un désir de nouveauté, se profilent les grandes figures des humanistes qui se sont intéressés au monde slave (Piccolomini, Callimaco, Vergerio, Pomponio Leto, etc.), les premiers itinéraires vénitiens, les relations des ambassadeurs de Venise, les historiens qui vont à la découverte de la vraie Russie (et non plus de la Tartarie ou de la Sarmatie médiévales), et toute une série d'œuvres littéraires (de l'Arioste au Tasse) et de publications où abondent plus ou moins des motifs slaves ou des renseignements sur les pays slaves. Les Français seront particulièrement intéressés par l'arrivée d'Henri III de Valois à Venise en 1573, après son abandon du trône de Pologne : l'auteur nous entretient des honneurs et des fêtes « des mille et une nuits » célébrées à Venise en son honneur, de véritables chœurs de louanges à la France et à la Pologne et des myriades de vers écrits en cette occasion, auxquels ont pris part le Tasse et une courtisane de Venise à qui le roi avait fait l'honneur d'une visite...

La IIIe Partie est consacrée au XVIIe siècle et à une bonne partie du XVIIIe, à l'époque appelée par l'auteur l'époque « des despotismes et des maniérismes » ; elle comprend la puissante activité qu'a déployée la Contre-réforme pour attirer dans l'*universitas catholica* tous les Slaves, d'où les nonciatures et les missions en pays slaves, préparées par de somptueuses éditions glagolitiques et cyrilliques et par des dictionnaires et des grammaires slaves. Telle fut alors la vogue des langues slaves qu'à la cour des Medici à Florence on étudiait le serbo-croate. Dans les vues générales de l'historiographie, la masse slave se fait plus riche et plus variée. Mais les Slaves émergent de plus en plus dans des études spéciales, comme dans le *Regno degli Slavi* d'Orbini, la *Sarmatiae Europeae descriptio* de Guagnini, les *Commentari di Moscovia* du fameux Possevin. De là, dans la littérature, toutes sortes d'échos et de résonances qui culminent dans une pluie de publications en l'honneur de Sobieski, le libérateur de Vienne.

Dans la IVe Partie, qui reflète le « climat de rénovation » du préromantisme, avec la mise en valeur des Muses populaires slaves (grâce surtout à Fortis, à qui Mérimée et Nodier, pour ne parler que d'eux, durent tant), tout un chapitre est consacré aux « conséquences du prométhéisme napoléonien », à l'aventureuse campagne de Russie en 1812, aux « réactions d'amour et de haine provoquées par Napoléon dans la littérature », et symétriquement à d'autres réactions d'amour

et de haine pour la Russie et de sympathies unanimes pour les Polonais.

Puis, traversant les diverses phases du XIX^e siècle, le rêveur « romantisme de bataille et d'école » et le climat réaliste qui se créa après la formation du royaume d'Italie, considérant les résultats du nouveau siècle, l'histoire et la géographie, les faits politiques, la littérature originale et les traductions, l'érudition philologique, l'enseignement universitaire et les personnalités importantes, l'auteur, qui fait preuve de connaissances inépuisables et d'une documentation incroyable, s'arrête au début de la seconde guerre mondiale, parce que l'histoire de ces nouvelles années est encore susceptible de beaucoup d'appels.

C'est en s'appuyant sur une impressionnante abondance de matériaux, qui trouvent leur place, tant dans le texte, que dans d'innombrables références au bas des pages, que l'auteur s'estime fondé à déclarer que « l'Italie s'est intéressée aux choses slaves la première et plus que tant d'autres nations occidentales et non-occidentales, mettant en pratique dès le début la diversité et l'universalité d'esprit qui joignit à l'*homo sapiens* de la culture germanique l'*homo humanus* de la civilisation italienne ».

Que l'on contresigne ou non cette prétention, le nouveau livre monumental de M. Cronia apporte à tous ceux qui s'intéressent au sujet si actuel de l'opinion que l'on s'est faite en Europe dans le passé sur la Russie et sur les Slaves, une contribution capitale. De telles mises au point ou de tels « bilans » seraient fort désirables également pour ceux des autres pays d'Europe qui sont peut-être fondés à comparer leurs titres à cet égard avec ceux de l'Italie que M. Cronia a si brillamment et si savamment présentés.

Charles CORBET.

Roland MORTIER. **Un pamphlet jésuite « rabelaisant », Le « Hochepot ou salmigondi des folz »** (1596), étude historique et linguistique suivie d'une édition du texte. (Académie royale de Belgique, Classe des Lettres, Mémoires, LIII, 3). Bruxelles, 1959. In-8°, 132 p.

Depuis que les lettrés modernes s'intéressent à Marnix de Sainte-Aldegonde, le problème de l'influence de Rabelais dans les Pays-Bas est posé. En 1955, M. de Grève a fourni sur ce sujet une étude documentée [1]. Le dossier vient de s'enrichir de la réédition d'un ouvrage quasi-inconnu, que le regretté Gustave Charlier avait signalé à M. Mortier.

En 1596, le gouvernement des Provinces-Unies prit une ordonnance interdisant toutes relations entre les habitants de cet État et les écoles

1. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XVII.

et Universités des Jésuites. Elle fut vivement attaquée dans un pamphlet néerlandais, publié la même année, le *Reden-Kavel*. On y retrouve l'influence des procédés stylistiques de Marnix ; mais l'auteur, qui semble à M. Mortier être l'actif polémiste Jean David, S. J., cite l'*Eloge de la Folie* et la *Pantagruéline pronostication*, et paraît s'être inspiré de quelques procédés rabelaisiens.

Toujours en 1596, on en fit une libre et copieuse adaptation en français, le *Hochepot*, aussi rare que le *Reden-Kavel*. M. Mortier publie ces deux textes en appendice. Cette adaptation doit être l'œuvre d'un Jésuite, d'origine flamande.

L'auteur du *Hochepot* connaissait à fond les œuvres de Rabelais, malgré la réputation d'athéisme que David et bien d'autres lui attribuaient. M. Mortier signale les expressions et les procédés communs à M^re François et à l'anonyme belge : vocabulaire surabondant, accumulations, locutions et images populaires, scatologie, assonances, jeux de mots, contrepèterie *(coupe-testée)*. A sa liste j'ajouterais *chanté chié*, *pince-narille*, réminiscence de *bringuenarille*, *je resvois gemissant et souspirois fremissant*. Cette imprégnation est d'autant plus remarquable, chez un écrivain des Pays-Bas, que le *Tableau des différens de la religion* de Marnix paraîtra seulement en 1599.

Ce pamphlet antiprotestant prouve que, dans les Pays-Bas, l'influence de Rabelais s'exerçait aussi dans les milieux catholiques, tout au moins pour le vocabulaire et le style [1].

M. Mortier a bien fait de remettre en lumière cette œuvre singulière et de l'entourer d'un savant commentaire. Les comparatistes et les lexicologues en tireront profit [2].

Raymond Lebègue.

Erich Kunze. **Jacob Grimm und Finnland.** FF Communications, N° 165. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1957. In-8°, 120 p.

Comme le suggère le titre de l'ouvrage, il s'agit d'une étude sur les relations intellectuelles et personnelles que Jacob Grimm a pu entretenir avec le monde finlandais. Ces relations sont dues à l'intérêt que Jacob Grimm a porté de bonne heure à la poésie finnoise de tradition populaire. Cet intérêt s'est surtout manifesté dans l'exposé qu'il a présenté en 1845 à l'Académie des Sciences de Berlin sur l'épopée populaire finnoise.

Jacob Grimm avait cru découvrir dans la première édition du

1. En affirmant que les controversistes catholiques emploieront bientôt un ton plus mesuré et plus sérieux, M. Mortier oublie l'un des plus bruyants : le P. Garasse.

2. Un index des mots disparus et des locutions populaires eût rendu grand service aux lexicologues. Par exemple, *cerebelle* (cervelle), *galin-galon*, *secouer le perroquet minon*, etc. etc...

Kalevala (1835) une sorte de vestige d'une épopée dans le style des épopées classiques, celle d'Homère notamment. De ce fait, il s'était mis à considérer de plus près la production folklorique des pays de langue finnoise : Finlande et Estonie, et il avait même étendu son investigation au lapon ainsi qu'à certaines langues finno-ougriennes parlées en Russie septentrionale.

Cet intérêt avait été aussitôt partagé par les érudits de ces pays, notamment de Finlande. A peine avait-il présenté son exposé devant l'Académie de Berlin que la Société de Littérature Finnoise l'élisait membre correspondant. Le monde, disons tout de suite, le petit monde ou si l'on préfère le cercle très étroit des linguistes et ethnologues finlandais de l'époque lui était reconnaissant d'avoir apporté au mouvement « fennomane » l'appui d'une autorité que nul ne pouvait contester dans les milieux académiques du Nord. N'avait-il pas vanté la langue finnoise comme étant l'une des plus mélodieuses et des plus souples de la terre ? C'en était assez pour soulever d'enthousiasme les patriotes finlandais en butte aux sarcasmes de leurs compatriotes persuadés que le finnois faisait triste figure aux côtés du suédois.

L'auteur, avec beaucoup de minutie et une grande richesse de détails, s'efforce de nous retracer exhaustivement en quoi ont pu consister les relations qui ont existé entre le savant allemand et les Finlandais de son temps. Mais en quoi ont-elles vraiment consisté ? En quelques rares visites de Finnois auprès de Grimm, en quelques lettres échangées, en quelques envois de publications des admirateurs finlandais, soucieux non seulement d'alimenter leur grand ami en documentation mais aussi de le mieux orienter sur le sens véritable de ce qu'ils avaient écrit ou pensé. Car Jacob Grimm n'a eu du finnois qu'une connaissance très superficielle. Il n'a jamais pu lire par ses propres moyens un texte finnois. Il lui fallait une traduction, même détestable, pourvu qu'elle fût conçue dans une langue plus accessible : suédois, latin ou français, à défaut de l'allemand. Et si l'on a retrouvé dans sa bibliothèque dans les 150 ouvrages concernant les langues finno-ougriennes et les sujets d'ethnologie correspondants, il est à peu près certain que ces livres n'ont été que compulsés. Le savant allemand ne s'en est certainement pas assimilé profondément la matière, du moins la matière linguistique.

Ajoutons que Grimm avait commencé par se méprendre sur la vraie signification des documents finnois qu'il a essayé d'utiliser. Il avait cru y voir l'expression d'une mythologie de type très archaïque et il était allé jusqu'à penser que les mots d'emprunt relevés en finnois étaient autant d'emprunts du germanique au finnois. Il n'avait pas deviné que les Finnois étaient les emprunteurs et qu'il en était de même en mythologie ainsi que devaient l'entrevoir les chercheurs finlandais presque dès le début de leurs travaux.

Comme le fait justement observer M. Erich Kunze, Grimm aurait eu profit à se familiariser plus tôt avec les faits finnois mais il lui a souvent fallu attendre la parution de traductions ou d'études en langue

non-finnoise (comme les études du grand M. A. Castrén) pour en prendre pleinement connaissance. Il en est résulté que bien souvent, ce sont des notes posthumes qui révèlent, un peu tardivement, le bénéfice qu'il a pu tirer de la confrontation de ces faits.

Dans les échanges Grimm-Finlande, ce sont surtout les partisans de la langue finnoise qui ont recueilli le plus d'avantages. Ils ont proclamé bien haut qu'ils avaient trouvé dans le grand Allemand un approbateur enthousiaste et ils ont exploité à plein la renommée de Grimm en faveur de leur cause. C'est ce qui fait qu'aujourd'hui encore, le nom de Jacob Grimm a une résonance amie dans les milieux intellectuels de Finlande.

Rien n'est plus touchant que cette reconnaissance gardée envers un savant étranger dont on a pu utiliser le nom à des fins d'action patriotique et nationale. Mais cela ne doit pas nous égarer et nous porter à exagérer démesurément l'importance des liens qui ont pu unir Grimm à la Finlande. Ces liens sont demeurés très peu personnels et très ténus. C'est ce que M. Erich Kunze ne parvient pas à faire oublier en dépit des efforts qu'il déploie pour grossir son exposé de tous les menus détails par lesquels il espère démontrer que les relations entre Jacob Grimm et quelques savants ou érudits finlandais de l'époque ont tenu une grande place dans les échanges intellectuels qui se sont produits au XIX^e siècle entre la Finlande et l'Allemagne. Ces échanges ont été très animés mais se sont produits toujours en sens unique : Allemagne-Finlande. Le cas de Jacob Grimm est précisément l'un des rares où la réciprocité s'est manifestée. Le lecteur du livre de M. Kunze se convaincra aisément que cette réciprocité n'est pas allée très loin.

A cent ans près, disons que c'est regrettable. La Finlande avait beaucoup à offrir. Elle a aujourd'hui encore davantage à offrir. Il est navrant de constater combien peu de travail finlandais parvient à féconder les recherches de savants qui auraient le plus grand intérêt à connaître ce qui s'est pensé et écrit sur les bords du Golfe de Finlande. Les recherches des ethnologues, des folkloristes et des historiens finlandais attendent d'être exploitées comme elles mériteraient de l'être. Mais qui lit le finnois ou même le suédois parmi ceux qui chez nous poursuivent de leur côté les mêmes recherches ?

C'est donc avec un sentiment de profonde mélancolie que l'on quitte ce petit livre de M. Erich Kunze. L'aventure de Jacob Grimm recommence, comme si la science de l'Homme était assez avancée pour qu'on tarde à prendre connaissance de ce qui a été fait en Finlande...

Aurélien SAUVAGEOT.

Edgar Poe. **Choix de Contes.** *Introduction et notes de* Roger Asselineau, *traduction* de Charles Baudelaire *et de* R. Asselineau. (Collection bilingue des classiques étrangers). Paris, Aubier, 1959. In-8°, 354 p.

La collection bilingue Aubier, si utile aux comparatistes, vient de s'enrichir d'un nouvel ouvrage, qui rendra les plus grands services. On connaît la surprenante influence d'Edgar Poe sur la poésie française en particulier, durant près d'un siècle, grâce à l'enthousiasme de son persévérant traducteur et commentateur Charles Baudelaire, qui s'identifia parfois au critique américain au point de s'approprier ses conclusions. Or, malgré les travaux de Léon Lemonnier, trop exclusivement consacrés à la *fortune* d'Edgar Poe en France (accueil de la critique, traductions et influence générale), il demeurait encore autour de cette figure énigmatique bien des zones d'ombre qu'il fallait éclairer avant de pouvoir résoudre dans sa totalité le problème si délicat de « l'influence ». Ce nouveau *choix de contes* y contribuera efficacement. Voici enfin une édition commençant par un *Tableau chronologique des principaux événements de la vie d'E. A. Poe*, où nous est présentée, en une dizaine de pages, une véritable bio-bibliographie de ce dernier. Chaque œuvre du poète, romancier et critique, figure à sa date précise, en relation avec les événements contemporains, abrégé désormais indispensable aux étudiants et aux chercheurs eux-mêmes. Après une substantielle *Introduction* (pp. 17-104), une bibliographie critique qualifiée de « sommaire » réunit, à notre connaissance, tous les titres essentiels. Et les ouvrages moins connus, sur des points spécialisés, sont cités dans les notes de l'introduction, qui fournit ainsi, bien souvent, les éléments de nouvelles recherches.

Le choix de contes apparaît moins représentatif. La place d'honneur revient très justement aux histoires « extraordinaires » dites *fantastiques*, avec *Morella*, *Ligeia*, *La chute de la maison Usher*, *Metzengerstein* et *Le cœur révélateur*. M. Asselineau prend ainsi directement la suite de la critique baudelairienne, qu'il renforce et renouvelle. Mais il restait alors fort peu de pages à consacrer aux contes de *ratiocination*, représentés par *Le double assassinat de la rue Morgue*, modèle des futurs romans policiers. Ce n'est là qu'un aspect d'un genre qui connaîtra une postérité aussi féconde avec les romans d'anticipation scientifique, et dont aucun exemple n'est traduit, bien qu'ils expriment sans doute possible un des aspects essentiels du génie d'E. Poe. Une très appréciable compensation nous est offerte avec la traduction d'un conte humoristique, *Perte d'haleine*, omis par Baudelaire, et surtout d'un extrait de la critique des *Contes deux fois contés* de Hawthorne, passage capital, jamais encore traduit en français. Et le texte même des contes, soigneusement précisé (version 1850-56, reproduite dans l'édition Fordham), s'accompagne d'indispensables notes critiques (sources

diverses), de variantes révélatrices pour l'histoire si curieuse de *Metzengerstein*, et surtout de remarques plus précieuses encore sur la traduction de Baudelaire. Pour la première fois un instrument commode nous est ainsi offert qui permet de saisir sur le vif, dans une traduction juxtalinéaire, non seulement les menues faiblesses de Baudelaire (verbes défectifs, idiotismes, faux-amis), mais l'extraordinaire intuition qui lui fit écrire en français, avec une correction et un bonheur d'expression qui nous étonnent, un texte souvent meilleur que celui d'Edgar Poe, en éliminant çà et là des fautes de goût et jusqu'à des membres de phrase inutiles.

L'introduction du livre est composée avec la même conscience, et dans le même esprit de précision scientifique. Quelle place tient E. Poe dans la surprenante fortune du conte fantastique depuis les premières années du XIX^e siècle ? Aux précédents anglo-américains : Mrs Radcliffe, le Godwin de *Caleb Williams* et Charles Brockden Brown, il faut vraisemblablement ajouter certaines histoires fantastiques d'Hoffmann (p. 22), bien que Poe ne fasse dans ses œuvres aucune allusion au conteur allemand. Mais il ne suffit pas qu'un écrivain suive une mode littéraire pour qu'on puisse le traiter d'habile faiseur. Contre l'avis de Léon Lemonnier, R. Asselineau insiste à bon droit, croyons-nous, sur la sincérité profonde d'E. Poe, conteur *inspiré*. Celui-ci n'éprouvait pas seulement l'angoisse, souvent intellectuelle, de la mort et de l'au-delà, matérialisée par la peur du vide ou le vertige, mais de véritables obsessions d'un caractère morbide prenant la forme de phobies ou de manies, comme celles qui donnent à ses contes leur singularité. Il n'y a pour ainsi dire pas chez lui de ces spectres, monstres, diables, qui encombrent encore les récits de Hoffmann, mais des manifestations de nécrophilie, de sadisme, ou de masochisme, que l'on retrouvera, en particulier, chez Baudelaire. Les contes d'Edgar Poe s'offrent ainsi d'eux-mêmes à l'explication psychanalytique, dont l'apparente rigueur séduit. Reprenant les conclusions de l'étude si fouillée de Marie Bonaparte, Roger Asselineau en tire le meilleur parti pour l'analyse des contes (pp. 55-92). Certaines histoires en sont illuminées, les premières surtout, d'autres éclairées seulement d'une curieuse lumière. Après les analyses du *Double assassinat dans la rue Morgue* et de *Perte d'haleine*, malgré l'adresse et la modération d'Asselineau, qui nous épargne bien des longueurs de Marie Bonaparte, on a même le sentiment, pour employer une expression anglaise appropriée, que l'on nous a donné « too much of a good thing ». Pour essayer d'atteindre à la rigueur d'une science, la psychanalyse a dû s'ériger en système. Or, une critique systématique déforme nécessairement les œuvres et leur donne parfois un aspect caricatural, même si l'idée première est foncièrement juste.

Un fait demeure acquis, pourtant. En dépit d'une certaine outrance systématique, difficilement évitable, la psychanalyse offre bien l'une des clefs fondamentales de l'œuvre d'E. Poe. Plus de cinquante ans

avant Freud, Baudelaire ne fut-il pas le premier à déclarer, dans sa Préface sur *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* : « J'ai déjà remarqué que... cette ardeur [à se jeter dans le grotesque et dans l'horrible] [1] était souvent le résultat d'une vaste énergie vitale inoccupée, quelquefois d'une *opiniâtre chasteté* et aussi d'une profonde *sensibilité refoulée* ? » En développant ainsi la critique baudelairienne, R. Asselineau n'oublie pas le conteur analyste et logicien, quoiqu'il lui fasse une place trop restreinte. « Il y a de la méthode dans sa folie », déclare-t-il, citant Hamlet. Ne voit-on pas souvent des fous, raisonneurs impeccables à partir de fausses prémisses ? Nous aurions aimé voir comparer ici, de façon plus explicite, les destins de Baudelaire et de Poe. « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur », disait le premier dans *Mon cœur mis à nu*, lorsqu'il sentit passer sur lui « le vent de l'aile de l'imbécillité ». Son devancier américain le fit avec une logique implacable. C'est pourquoi l'on peut dire que chez tous deux « La nature a imité l'art » (p. 18).

Ce rapprochement aurait eu l'avantage de redonner au logicien la place qui lui revient dans le portrait de ce « Janus bifrons ». En abordant « l'esthéticien du conte », R. Asselineau montre aisément que *Le Corbeau*, dont la composition s'est étalée sur plusieurs mois, ne relève pas seulement d'une technique habile, mais aussi de l'inspiration. On s'en doutait un peu, bien qu'il soit fort utile d'en avoir la confirmation scientifique. Mais ne qualifions pas ce donneur de recettes, comme on le fit souvent, d'équilibriste ou de « jongleur » intellectuel, bien qu'il se soit spécialisé dans le déchiffrement des codes secrets et des rébus. Ceux qui prirent Baudelaire au pied de la lettre se sont trompés. Que les théories littéraires concernant *l'unité d'effet* (unity of effect) remontent à Schlegel ou plus vraisemblablement à Coleridge (p. 44), Poe s'est senti contraint d'en fournir une explication rigoureusement logique et d'apparence scientifique. La supériorité qu'il donne ici au *conte* sur le *poème* révèle le fond de son tempérament, bien qu'il soit devenu par là l'un des grands responsables de la vogue ultérieure du court poème en prose.

On a trop oublié que la fin du XVIII[e] siècle vit fleurir en France, en Angleterre et en Amérique, une sorte de matérialisme mystique plus ou moins spiritualiste, pénétré de raisonnement mathématique. Les réformateurs unitariens en furent les plus illustres défenseurs des deux côtés de l'Atlantique. Ils avaient à leur tête Priestley, grand ami de Godwin, dont le *Caleb Williams* fut un des grands modèles d'E. Poe, comme de son autre devancier américain Charles Brockden Brown. Il semble que, chez Poe, l'influence des théories de Laplace soit venue simplement renforcer ce même courant de pensée. Ainsi s'expliquerait l'importance attachée par son auteur à la publication du mystérieux poème en prose d'*Eureka*, clef de sa pensée, preuve déci-

1. « L'ardeur même avec laquelle il se jette dans le grotesque pour l'amour du grotesque et dans l'horrible pour l'amour de l'horrible »...

sive de l'unité profonde de son être sous son apparente duplicité. On s'étonnerait moins, alors, que les affinités si remarquables entre Baudelaire et lui se soient complétées curieusement de l'influence capitale qu'il exerça trente ans plus tard sur Valéry, le poète mathématicien.

Gardons-nous pourtant de tomber dans le même travers qu'Edgar Poe. Nous ne prétendons point avoir déchiffré le « secret » d'une personnalité aussi complexe. Le livre si documenté d'Asselineau fit naître en nous ces quelques réflexions, il en suscitera d'autres chez d'autres lecteurs. Car sa plus précieuse qualité est précisément de donner à chacun les moyens de se faire une opinion sur l'auteur dont la surprenante fortune en France et, par là, dans le monde littéraire occidental, demeure un objet d'études et de méditations.

Henri Roddier.

Patrick F. Quinn. **The French Face of Edgar Poe.** Carbondale, Ill., Southern Illinois University Press, 1957. In-8°, 310 p.

En France, Edgar Poe a une physionomie très différente de celle que lui connaissent ses compatriotes. Aux États-Unis, la majorité des critiques le considère comme un écrivain de second ordre, sinon comme un charlatan, dont les œuvres ne sont dans une large mesure que des attrape-nigauds. Chez nous, au contraire, à la suite de Baudelaire, de Mallarmé et de Valéry, on le place au premier rang des écrivains américains du XIX^e^ siècle, on le vénère comme un grand maître, on fait de lui un des classiques de la littérature universelle. Comment ne pas être frappé par cette disparité? On est inévitablement amené à se demander qui a raison, des Américains qui le tiennent en piètre estime, ou des Français qui le portent aux nues.

C'est là la question que s'est posée P. F. Quinn dans son livre sur *The French Face of Edgar Poe.* Pour y répondre, il a entrepris d'étudier l'accueil qu'a reçu en France l'œuvre de Poe. Léon Lemonnier et d'autres avaient déjà exploré ce domaine, mais P. F. Quinn s'est efforcé plus particulièrement, pour sa part, de dégager les raisons que les Français ont eues d'admirer Poe. Dans cette étude, il accorde naturellement une place de choix à Baudelaire, qui fut le fondateur et le grand prêtre de ce culte et qui consacra seize ans de sa vie à traduire les ouvrages de son dieu au lieu d'œuvrer lui-même. Mais, Quinn le montre, ce n'était point là un sacrifice inutile, ni même un vrai renoncement, car, en traduisant Poe, Baudelaire, en un sens, se traduisait lui-même. Il se retrouvait en ce poète maudit d'Outre-Atlantique, assoiffé tout comme lui de tendresse maternelle, torturé par les mêmes névroses, hanté par les mêmes préoccupations métaphysiques, passionné tout autant que lui d'art et de poésie. « Il me ressemblait, » répète-t-il à plusieurs reprises dans ses lettres.

L'extraordinaire harmonie pré-établie qui existait entre les deux écrivains a permis à Baudelaire de pressentir tout ce qui se cachait de profond et d'authentique derrière les effets parfois faciles des contes et sous les bijoux d'un sou dont sont couverts les poèmes. D'autres, à sa suite, ont poussé plus loin l'analyse. Marie Bonaparte et Gaston Bachelard en particulier, qui ont exploré systématiquement les profondeurs de l'œuvre de Poe et dégagé son symbolisme avec une pénétration à laquelle aucun critique américain n'avait atteint.

Ainsi donc, même si leur goût de l'hyperbole les entraîne trop loin parfois, les Français n'ont pas tout à fait tort, et leur engouement pour Poe est justifié, conclut Patrick Quinn. Et il est du même coup amené à souhaiter que les critiques américains fassent une plus large part aux découvertes de leurs confrères français. Il montre lui-même la voie d'ailleurs dans les trois derniers chapitres de son livre, où il étudie avec beaucoup d'acuité *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* (qu'il compare à *Moby-Dick*) et le rôle joué dans les contes par le thème du double, ou *Doppelgänger*, et par celui du miroir et de l'eau. Il met de la sorte en valeur de manière très convaincante les préoccupations ontologiques de Poe, mais sans aller, comme Baudelaire et Valéry, jusqu'à faire de *Eureka* un chef-d'œuvre immortel. Il tend parfois malheureusement à intellectualiser à l'excès certains éléments du récit, comme lorsqu'il ne voit dans les dents de Bérénice que les idées qu'elles symbolisent, mais il définit avec beaucoup de clarté l'influence que Poe a exercée tant sur le symbolisme que sur le surréalisme.

Ce livre constitue donc une réhabilitation de Poe à l'intention du public américain et parachève ainsi la tâche commencée par T. S. Eliot, W. H. Auden et Allen Tate. L'auteur exprime même l'espoir que ses compatriotes redécouvrent Poe, comme ils ont redécouvert Hawthorne et Melville, mais il est permis de douter que pareille chose se produise jamais, car il y a à cela un obstacle : la langue si artificielle, si puérilement recherchée de Poe. Aldous Huxley s'en est à juste titre moqué, et l'a spirituellement parodiée. Elle empêchera toujours un lecteur de langue anglaise lisant Poe dans le texte original d'apprécier cette œuvre comme peut le faire un Français qui lit la traduction de Baudelaire. Quoi qu'en dise Patrick Quinn dans son chapitre sur Baudelaire traducteur, cette traduction, si minutieusement fidèle qu'elle s'efforce d'être, n'en atténue pas moins constamment les fautes de goût et les affectations du texte. Baudelaire, instinctivement, inconsciemment, a procédé, chaque fois qu'il le fallait, aux transpositions nécessaires. Il en résulte que la physionomie de Poe ne sera jamais la même pour un Français que pour un Américain.

Il convient de signaler deux petites erreurs de détail qui se sont glissées dans cet excellent ouvrage. Contrairement à ce qu'en pense

Patrick Quinn, la définition du beau que Poe prétend emprunter à Bacon se trouve effectivement dans l'essai de cet auteur sur la beauté (voir notre *Choix de Contes d'Edgar Poe*, Paris, Aubier, 1958, p. 348, n. 6) et, d'autre part, contrairement à ce que croyait Poe, ce n'est pas La Bruyère qui a évoqué « ce grand malheur de ne pouvoir être seul... », mais Pascal (voir *ibidem*, p. 350, n. 1).

Roger Asselineau.

Edward H. Davidson. **Poe ; a Critical Study.** Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University, 1957. In-8°, x-296 p.

Ce nouveau livre sur Poe, qui a parfois été très violemment pris à partie, ne méritait ni cette indignité ni l'excès d'honneur que lui font ses éditeurs en le représentant comme un ouvrage de première importance.

Il a, certes, des qualités remarquables. Il contient des analyses très claires et très bien conduites de la métaphysique et de l'esthétique de Poe. Un des meilleurs chapitres est celui où l'auteur étudie le problème du langage poétique tel qu'il se posait lorsque Poe écrivit *Tamerlane* (Chap. II : « A Philosophy of Poetry »). La pensée et la poésie de Poe sont constamment replacées dans le contexte philosophique de l'époque et rattachées de façon convaincante au romantisme européen, plus particulièrement au romantisme anglais et à l'esthétique de Coleridge, dont Poe a sans aucun doute très fortement subi l'influence. La conclusion dégage avec vigueur, mais un peu rapidement, l'apport personnel de Poe et précise son rôle de précurseur du symbolisme.

Cependant, cet ouvrage présente aussi de graves défauts. L'auteur y étudie les œuvres de Poe en suivant l'ordre chronologique et essaie en même temps de donner à son ouvrage une structure logique. Cette méthode lui permet tout ensemble de décrire l'évolution de Poe et de mettre en valeur la cohérence et l'unité de sa pensée de *Tamerlane* à *Eureka*, en passant par les contes et les essais critiques. Mais, en voulant poursuivre deux lièvres à la fois, il n'en attrape aucun, car l'étalement des analyses dans le temps l'amène à se répéter et à se disperser. Il aurait certainement eu avantage à étudier tour à tour les différents aspects de la pensée de Poe. D'autre part, en mettant systématiquement l'accent sur la logique, il fait de son auteur un philosophe, un intellectuel pur, et perd complètement de vue que Poe était avant tout un artiste et un poète, « l'écrivain des nerfs », comme l'appelait Baudelaire. Il parle avec mépris de l'interprétation psychanalytique de Marie Bonaparte et de Joseph Wood Krutch, sans voir la part de vérité que contient leur thèse. Et, ce qui est plus grave encore, en réduisant l'œuvre de Poe à une somme de concepts philosophiques empruntés aux uns et aux autres, il en fait un pot-

pourri sans originalité, dont il ne décrit que les aspects les plus généraux et les plus banals. Tout ce qui est irréductiblement propre à Poe et qui relevait de son imagination et de ses névroses lui échappe. Il ne voit en lui que la résultante mesurable d'un certain nombre de forces extérieures à son œuvre. C'est là céder à un déterminisme dangereux. Il lui arrive même parfois de raisonner *a priori*, dans l'abstrait, sur le romantisme, et d'en déduire certaines particularités de la pensée de Poe, au lieu de remonter de Poe au romantisme. Cet abus de la logique le conduit à l'occasion à faire de fausses fenêtres pour la symétrie, comme lorsque, pour opposer Mark Twain à Melville, qui perdit la foi, mais ne put jamais accepter les conclusions de la science, il affirme gratuitement que Mark Twain essaya d'assimiler les conclusions de la science mais sans pouvoir se détacher de la religion (p. 206). Et que dire des généralisations imprudentes qui lui font faire de Dupin le prototype de l'inventeur américain et de l'homme d'affaires enrichi? Mais le plus grave défaut de ce livre est, ainsi que nous l'avons indiqué, qu'il soit exclusivement consacré à l'aspect intellectuel de l'œuvre de Poe, à Poe-Dupin, bien que la dualité de son génie, fait de raison et d'imagination, y soit constamment affirmée.

Ceci dit, et quels que soient ses imperfections et ses inconvénients, cette méthode permet cependant à E. Davidson d'obtenir certains résultats appréciables. On trouvera en particulier dans ce livre une interprétation intéressante de poèmes tels que « Bells » et « Ulalume », qui sont souvent considérés comme de simples exercices de virtuosité à peu près complètement dépourvus de sens. Et surtout, son ouvrage contient des pages bien venues sur le retentissement en Amérique de la crise de la conscience européenne et sur le thème romantique de la jeune femme morte prématurément, qui joue un tel rôle dans l'œuvre de Poe.

Certaines lacunes sont à déplorer dans ce livre pourtant très scrupuleusement documenté. Bien que l'auteur indique (en passant seulement, à vrai dire) le rôle joué par la peur comme moyen de connaissance chez Poe (p. 172), il semble ignorer l'existence du livre de Nicolas-Isidore Boussoulas, *La Peur et l'Univers dans l'œuvre d'Edgar Poe*, où cette question est étudiée systématiquement et avec beaucoup de pénétration. D'autre part, dans le chapitre consacré aux contes grotesques, « Loss of Breath », le plus important et le plus caractéristique d'entre eux, n'est même pas mentionné.

En résumé donc, cette nouvelle étude critique de Poe est singulièrement partielle et devrait, en fait, s'intituler « Poe, philosophe rationaliste », mais elle contient sur des points particuliers et sur diverses questions de littérature comparée des pages pénétrantes et vigoureuses.

Roger Asselineau.

J. Van der Eng. **Dostoevskij romancier.** *Rapports entre sa vision du monde et ses procédés littéraires.* S'Gravenhage, Mouton et C°, 1957. In-8°, 115 p.

C'est un livre très clair que nous apporte là M. Van der Eng, clair dans sa composition, dans ses idées, dans son argumentation, compliment qu'on ne saurait répéter à propos de beaucoup de publications concernant Dostoevskij. Cette clarté, du reste, est peut-être acquise en partie aux dépens de la profondeur. Car l'auteur observe toujours Dostoevskij du dehors. Il le décrit uniquement d'après son œuvre, d'après ce qu'il a réalisé de lui dans ses grands romans (car les œuvres du début sont négligées), et on approche rarement de ce grand foyer intérieur d'où se sont échappées ces lueurs et ces flammes. Peu d'études sur Dostoevskij restent aussi loin de sa psychologie créatrice. Aussi cette étude reste-t-elle un peu froide, un peu scolaire, en dépit de la sympathie que l'auteur ressent visiblement pour le grand romancier dont il parle.

Les considérations que M. Van der Eng expose sur la controverse de D. « avec Černyševskij, Pisarev et Dobroljubov » sont connues depuis longtemps. Il y ajoute, il est vrai, quelques précisions intéressantes sur les points faibles de la morale de Černyševskij (« l'égoïsme rationnel »). Mais, en ce qui concerne Dobroljubov, M. Van der Eng l'escamote décidément un peu vite, mentionnant incidemment sa « remarquable étude » sur *Zabitye ljudi*, mais sans faire état de la réplique de D. aux théories esthétiques des « nihilistes », *Dobroljubov et le problème de l'art* (1861). Tout ce chapitre est beaucoup trop rapide, et c'est regrettable, car c'est la polémique de D. contre les nihilistes qui a déterminé en grande partie ses positions idéologiques et son œuvre romanesque, au point qu'on est en droit de se demander si l'œuvre de D. ne serait pas en grande partie l'effet d'un « ressentiment » contre « les hommes des années 60 ». De même, plus loin (p. 53), l'auteur affirme un peu lestement que L. Šestov a identifié à tort l'homme souterrain avec D. lui-même. Il y a là, à vrai dire, un problème crucial, que l'on ne saurait tenir pour réglé en une ligne !

L'effort original du livre est dans une tentative d'établir un rapport de cause à effet entre la vision du monde de D. et ses procédés comme romancier (chap. IV). La vision du monde de D. est décrite depuis longtemps, ses procédés littéraires aussi (bien que beaucoup moins bien), mais on a rarement tenté d'établir une relation de causalité entre ces deux pôles de la création dostoïevskienne, entre sa pensée et son art. Tout ce que M. Van der Eng écrit à ce sujet est intéressant, mais peu convaincant. L'art d'un écrivain peut contredire son idéologie (Gogol) ; de toute façon, il n'y est lié que par l'effet d'une coïncidence. L'art est d'essence biologique, l'idéologie d'essence intellectuelle. D. a noté lui-même qu'après coup on explique aisément les raisons

de la conduite humaine, obscures au moment où cette conduite se déclenche. Après coup, le psychologue fait comme l'historien, il simplifie. N'en irait-il pas de même pour l'adaptation de l'art à la pensée, et M. Van der Eng ne nous ferait-il pas assister au spectacle d'une harmonie postétablie ?

Quand l'auteur veut nous donner (chap. v) un exemple d'application des procédés de D. à un cas concret (Katerina Marmeladova de *Crime et Châtiment*), il enfonce une porte ouverte pour avoir porté son choix sur un exemple trop facile. La tâche eût été moins facile avec Lebedev. Ces personnages secondaires créent souvent un mystère supplémentaire dans les romans de D., et nous avons idée que c'est dans leur élucidation qu'il reste quelque chose à trouver.

Au total, le petit livre de M. Van der Eng n'est qu'une esquisse. Nous espérons qu'il saura partir de là pour nous donner le grand ouvrage sur l'art de D., qui se fait encore attendre.

Charles Corbet.

Renato Poggioli. **The Phœnix and the Spider.** *A book of Essays about some Russian Writers and their View of the Self.* Cambridge, Harvard University Press, 1957. In-8°, 238 p.

Le phénix et l'araignée ! Tolstoï est-il le phénix et Rozanov l'araignée ? Ce n'est pas ainsi que l'auteur l'entend, puisqu'il nous explique au revers de la couverture : « Comme le suggère le titre, ce livre traite de différentes conceptions de l'esprit créateur et de l'âme humaine. L'esprit peut travailler à la manière du phénix, et se détruire et se renouveler lui-même ; ou comme une araignée, qui file ses créations en tirant sa matière d'elle-même. » Comprendra qui pourra. Pour nous, nous ne pouvons voir dans ce titre inutilement théâtral qu'une tentative de faire croire à l'unité d'un recueil qui n'en comporte guère. Il renferme en effet : un essai sur le « réalisme » de Dostoïevski, un autre sur Gontcharov, un portrait de Tolstoï « vu d'après Alceste » ; une critique de quelques contes de Tchékhov ; une étude sur l'art de Bounine ; un portrait de Rozanov accompagné d'un commentaire de ses idées ; des réflexions sur la controverse épistolaire entre V. Ivanov et Herschensohn ; enfin, quelques pages sur l'art de Babel.

L'artifice de la présentation générale n'ôte rien à la valeur des études particulières. Le portrait de Rozanov surtout mérite d'être retenu, car il est excellent à tous égards, tant par la caractéristique de l'homme lui-même que par l'exposition de ses idées, souvent contradictoires ou cyniques. Sur Bounine également, on nous offre un commentaire souvent pénétrant. Ce qui frappe chez M. Poggioli, c'est l'étendue, la richesse et, le plus souvent, la justesse des comparaisons. Visiblement, il y trouve une grande délectation, et nous la fait le plus souvent par-

tager. Il est rare que M. P. se livre réellement à l'approfondissement d'une personnalité, qu'il fasse un sérieux effort pour arracher aux écrivains dont il parle les derniers secrets de leur art réductibles à l'intelligible. En revanche, il adore les comparer les uns avec les autres et, par d'innombrables parallèles et oppositions, il excelle à faire jaillir la lumière sur les esprits et les tempéraments. A cet égard, son ingéniosité est souvent admirable. Nous sommes même un peu abasourdis par l'étendue de sa mémoire. Mais comparaison n'est pas raison, et l'étude d'un auteur doit, à notre sens du moins, commencer par l'analyse attentive de sa personnalité et de son art. Sans quoi, on ne compare que des objets superficiellement compris. Là est sans doute le faible des essais de M. Poggioli : il éblouit plus qu'il n'approfondit.

Si l'essai sur Rozanov nous apparaît comme le meilleur morceau du livre, le « portrait de Tolstoï vu d'après Alceste » nous semble le plus faible. C'est une étrange fantaisie, on en conviendra, de poursuivre sur soixante pages un parallèle qui peut prêter à une allusion plaisante, mais qui, poussé jusque dans le détail, fausse les perspectives, écartèle la personnalité de Tolstoï aux quatre vents des propos d'Alceste et de Philinthe, et souffre du défaut capital de tirer Tolstoï dans le sens du ridicule. Ce n'est pas dans cet esprit, du moins nous semble-t-il, qu'il convient de parler du patriarche de Yasnaïa-Poliana. Nous ne crions pas au sacrilège. Nous faisons seulement observer que, dans le procédé suivi, il n'y a pas seulement cette fois de l'artifice, mais peut-être un certain degré d'inconvenance.

Nous venons de dire, un peu brutalement peut-être, ce que nous pensons de ce livre. Ces réserves — d'importance il est vrai — n'empêchent pas que nous l'ayons lu avec intérêt et que nous ayons parfois admiré, non seulement l'étendue de la culture littéraire de l'auteur, mais encore sa sagacité esthétique. Sans doute, son livre frise-t-il un peu l'amateurisme, faute d'une doctrine précise sur les questions qu'il soulève. Par exemple, dans ses premières pages, M. Poggioli se demande en quel sens Pouchkine, Dostoïevski, etc. sont des « réalistes », mais il ne songe pas à nous proposer une définition du réalisme, sans laquelle on demeure nécessairement dans le vague en de tels problèmes. En revanche, il nous offre de ci de là des considérations très justes et très pertinentes sur l'art de Gogol, et souligne de façon frappante l'intérêt actuel de la polémique entre Ivanov et Herschensohn. Parlant de Gogol, il le fait dériver — un peu vite — de Lesage, Smollett, Fielding et Sterne, mais il ne songe pas à nommer Narejni, envers qui sa dette est certainement capitale.

Charles Corbet.

John Andrew Frey. **Motif Symbolism in the Disciples of Mallarmé** (Studies in Romance Languages and Literatures, vol. LV). The Catholic University of America Press, Washington, D. C. 1957. In-8°, xix-158 p.

Dirigé par un professeur allemand qui écrit volontiers en espagnol et en d'autres langues romanes, inspiré par un livre rédigé en danois et traduit en français, un candidat américain écrit en anglais une thèse sur des poètes français et belges ; et c'est un Australien, professeur dans une université anglaise, qui en rend compte pour une revue française. Voilà de la littérature, sinon comparée, du moins internationale, de la *Weltliteratur* s'il en fut !

Cette thèse devrait s'intituler « l'absence du symbole-motif chez les disciples de Mallarmé » : car, à quelques exceptions près, c'est à cette conclusion toute négative qu'aboutit l'auteur, après une exploration systématique et assez minutieuse de la technique des poètes mineurs de l'époque symboliste. Devant son zèle si louable et son effort si méritoire, on se prend à regretter qu'il se soit condamné d'emblée à ne pas trouver ce qu'il cherchait. Car on savait assez que, sauf sur un plan extérieur, Mallarmé est resté unique et inimitable. Une étude descriptive des épigones du Symbolisme aurait pu avoir une certaine valeur, bien que les commentaires de l'auteur qui en constituent comme l'ébauche, soient parfois assez discutables. D'autre part, une étude de l' « influence » de Mallarmé en France, sous toutes ses formes, aurait pu présenter des résultats positifs. Mais en bornant l'enquête à la recherche, parmi les disciples et les imitateurs du Maître, d'une poésie « pure » selon une définition elle-même contestable de la poésie mallarméenne, l'auteur a donné à son travail l'allure décevante d'une chasse à la chimère.

On permettra peut-être aussi à un fervent mallarméen de mettre en doute l'hypothèse fondamentale de l'auteur et de demander si la poésie, pour être valable, doit nécessairement être mallarméenne. A l'époque symboliste, comme tout au long de son histoire, la poésie française comporte de beaux poèmes qui ne sont pas de style mallarméen. Les vrais disciples de Mallarmé sont d'ailleurs les disciples infidèles, tels Paul Claudel, dont la *Connaissance de l'Est* est un prolongement magnifiquement original de la prose mallarméenne, et même Paul Valéry, qui a trouvé sa voix inimitable le jour où il a su intégrer la poétique mallarméenne à la tradition racinienne.

Lloyd James Austin.

Georges Zayed. **Lettres inédites de Verlaine à Cazals.** Genève, Droz, 1957. Grand in-8°, 313 p. et xvi hors-textes.

Il convient de commencer par rendre à l'ouvrage de M. Zayed le tribut d'éloges qu'il mérite. Quel travail ! Quelle érudition ! Dans le commentaire abondant (introduction, notes, appendice) dont il a entouré les 136 lettres, billets, cartes et télégrammes adressés par Verlaine à Cazals [1], M. Zayed nous donne une foule de renseignements précieux [2].

D'abord sur les dix dernières années du poète [3] : ses voyages, ses divers séjours dans les hôpitaux, ses liaisons, etc.... Félicitons, au passage, M. Zayed d'avoir détruit la légende de la pauvreté de Verlaine. Sauf pendant une assez brève période aux environs de 1886, le poète a été riche et même très riche, puisqu'avant cette date il a dilapidé une fortune qu'on peut estimer à *une centaine de millions* de notre monnaie actuelle, et qu'à partir de 1890 ses œuvres ou ses conférences lui rapportent de très grosses sommes : par exemple, le Fonds Doucet possède une liste manuscrite de 250 souscripteurs pour *Dédicaces*, la souscription étant d'un louis et le louis valant 4.000 francs actuels (nominalement ; en pouvoir d'achat réel, il valait beaucoup plus !), cela fait 1.000.000 de francs ; de même, la tournée de conférences en Angleterre en 1893 lui rapporta 1.455 fr., soit 300.000 de nos jours [4].

Ensuite, sur F. A. Cazals et sur la nature de l'amitié que lui portait Verlaine. Le chap. iv de l'Introduction (*Histoire d'une amitié*) semble très juste. Enfin, et c'est à mon avis l'apport le plus utile du livre, sur une quantité de contemporains, poètes, romanciers, journalistes, peintres, dessinateurs, etc. cités dans les lettres. On a là une sorte de « petite histoire » des milieux décadents et symbolistes, où, à côté de personnages célèbres (Barrès, Bloy, Moréas, Villiers, etc.), se rencontrent une cinquantaine de noms moins connus (Vicaire, Baju, Bouchor, La Tailhède, etc.) ou même inconnus, tels que Bossanne (Henri), Maygrier (Raymond), Sinval (Armand) et autres Cholin ou Chollin (Henri) *alias* Hyren Nilhoc. Nul doute que la précision et la minutie de M. Zayed ne rendent d'inappréciables services à ceux qui s'intéressent à cette période des lettres françaises, l'Index des noms placé à la fin du volume facilitant l'utilisation de l'ouvrage. Grâces soient donc rendues à l'auteur, il a épargné à ceux qui n'ont ni le temps

1. Papiers acquis par la Bibliothèque Nationale en 1947.

2. Signalons le grand intérêt documentaire que présentent les nombreux dessins (la plupart inédits) de Verlaine et de Cazals, reproduits en hors-textes.

3. L'on sait que la même période a été fort minutieusement étudiée dans les derniers chapitres de l'ouvrage de M. V. P. Underwood, *Verlaine et l'Angleterre* (Nizet, 1956). Au point que c'est la période la moins « poétique » de la vie de Verlaine qui est, paradoxalement, la mieux connue à l'heure actuelle.

4. M. J. Richer a publié un dossier des Archives Nationales révélant que le poète a reçu du Ministère de l'Instruction Publique : 500 fr. le 9 août 1894 ; 500 fr. le 19 février 1895 ; 500 fr. le 30 septembre 1895. — A quoi il faut ajouter les 150 fr. par mois versés par le Comité du comte de Montesquiou à partir du milieu de 1894.

ni le goût pour cela, bien des heures de recherches dans les bibliothèques !

Je pourrais m'arrêter là. Mais M. Zayed jugerait mal mon amitié si je ne disais pas tout ce que je pense. Ce n'est évidemment pas du côté de l'érudition que porteront mes remarques. Et bien qu'un érudit trouve toujours plus érudit que soi, je ne crois pas qu'il y ait grand-chose à dire de ce point de vue au travail de M. Zayed [1]. Tout au plus peut-on signaler quelques vétilles : *Les Hommes d'aujourd'hui* ne sont pas entièrement de Verlaine (p. 42, note 2) ; il vaut mieux dire que Verlaine a recopié et mis au net, plutôt qu' « écrit », certains (et non « les cinq ») *Récits diaboliques* aux Petits-Carmes (p. 86, note 4) ; Vittorio Pica n'a pas de particule à son nom [2] (Index, p. 305).

Je partirai d'une observation terre à terre. Malgré deux grandes pages (308 et 309) contenant une centaine de corrections, les coquilles abondent : p. 19, note 1, Dédicases ; p. 26, note 1, pêcheur pour pêcheur ; p. 38, note 6, 1856 pour 1956 ; p. 39, l. 4, às ; p. 39, l. 28, ce qui chitfonne ; p. 62, note 2, vers 6, Astarte ; p. 75, note 1, l'hôtel Drouet ; etc., etc. [3]. M. Zayed m'objectera, bien sûr, la cherté des publications. Mais si le livre avait été plus bref, son impression aurait moins coûté, et il aurait été possible de faire des épreuves supplémentaires. Or le livre pouvait être considérablement allégé. D'abord, M. Zayed n'emploie à peu près jamais, même pas dans les notes, les abréviations dont il donne pourtant une liste à la p. 11. Puis, il répète, d'une façon parfois lassante, les références *in extenso* (prénom, nom, titre, lieu [4], éditeur, date, format, pages) de certains ouvrages qui reviennent forcément sans cesse dans ses notes (ceux de Porché, d'Adam, de Richer, de Lepelletier, de Ruchon, de Raynaud, de Cazals, etc.) ; il existe pourtant le renvoi bien simple : *loc. cit.* En outre, poussé par un zèle louable en soi, il a exagéré la minutie de l'annotation : fallait-il vraiment gloser des mots comme : *Rimb*, *expectate*, *situate*, *calambe*, etc. ? Enfin, et ceci est plus sérieux, M. Zayed me semble avoir abusé de la citation. Non pas lorsqu'il s'agit de textes d'écrivains à peu près inconnus de cette époque : là, au contraire, la citation, même lorsqu'elle est insipide ou ridicule, est bien venue, puisqu'elle évite au lecteur de fastidieuses et décevantes recherches. Ni, non plus, lorsqu'il s'agit de textes de Verlaine non repris dans les *Œuvres complètes* (cf. p. 286). Mais, quand il s'agit de textes contenus dans le volume de la Collection de la Pléiade, un simple renvoi à la page de ce livre, que tout le monde a sous la main, suffisait amplement. Or, dans les notes de M. Zayed, si nous laissons de côté les fragments [5], nous trouvons le texte *intégral* d'au moins onze sonnets de *Dédicaces* [6] ! J'irai plus loin. M. Zayed

1. Qui résoudra les deux ou trois énigmes que M. Zayed n'a pas éclairées ? Celle de « la signorita (*sic*) Farfalla » (p. 108) ou celle de « Stello Caz » (p. 223).
2. Le prote aurait-il fait confusion avec le metteur en scène Vittorio *de* Sica ?
3. Signalons dans l'Index, p. 304, la graphie La *Th*ailhède.
4. Quand le lieu d'édition est Paris, il est normal de l'omettre.
5. Cf. pp. 207, 276, 283, etc...
6. Cf. pp. 94, 95, 98, 99, 116, 125, 162, 167, 203, 247, 264.

estime-t-il vraiment qu'il était indispensable de reproduire *intégralement* le texte des pièces que Verlaine envoie à Cazals ? Si au moins il y avait des variantes intéressantes ! mais neuf fois sur dix, il n'y a pas de variantes ; et quand il y en a, elles sont anodines. Alors pourquoi donner le texte *intégral* de neuf sonnets et une ballade de *Dédicaces* [1], de pièces diverses de *Bonheur* [2], de *Parallélement* [3], de *Femmes* [4] ? L'incipit suffisait, avec le renvoi à la page du volume de la Pléiade.

Je suis d'autant plus affirmatif, que se pose ici, précisément, le problème de la valeur artistique des textes cités. J'espère ne pas fâcher M. Zayed [5], si je lui dis sans ambages que son jugement esthétique me semble inacceptable.

Dans le détail, d'abord. Comment peut-il écrire que le sonnet XI de *Dédicaces*, *A. F. A. Cazals*, est un « beau portrait » (p. 40), que la pièce XV de *Bonheur* « contient de très beaux vers » (p. 41), que le sonnet à Du Plessys dans *Amour* est un « beau sonnet » (p. 86), que les strophes comme la strophe 1 et la strophe 3 de la pièce dédiée à Langlois dans le même recueil sont « très belles » (p. 99), que le sonnet de Rodenbach, *Pour le tombeau de Verlaine*, est « beau » (p. 104), que le sonnet de Moréas publié dans *La Plume* du 1er février 1896 est « beau » (p. 110), que le poème de R. de La Tailhède, *Tombeau de J. Tellier*, est « magnifique », à « la forme puissante » (p. 136), que le sonnet XXX de *Dédicaces*, à Ch. Vesseron, est « beau » (p. 253) ? Supposant qu'il n'est pas nécessaire de faire ici de longs développements sur la distinction entre la relativité du goût et l'absolu du beau, je dirai simplement qu'il n'est pas possible d'accoler l'adjectif « beau » à aucun des textes que je viens de relever. Ils peuvent plaire à M. Zayed et à d'autres, mais qu'une œuvre nous plaise, cela ne doit pas forcément nous la faire déclarer belle.

Dans l'ensemble, ensuite. Car de ses commentaires il ressort que M. Zayed considère les derniers recueils de Verlaine comme de la poésie. Ne va-t-il pas jusqu'à écrire (p. 79) que les lettres à Cazals « nous font assister au mystère de la création poétique » ? Mais comment ne voit-il pas qu'il n'y a plus ni mystère, ni création, ni poésie ! que nous sommes tout au plus sur le plan de la « littérature », cette « littérature » si justement méprisée par Verlaine dans *Art Poétique*. A défaut de la simple lecture des textes, il suffirait, pour s'en convaincre, des commentaires de Verlaine dans ses lettres d'Aix-les-Bains par exemple, dont M. Zayed fait tant de cas (p. 79) : il fallait que le poète soit tombé très bas pour trouver « à la Racine » un vers comme : « A se manifester en quelques nobles traits », ou pour trouver « un petit tour cornélien » au vers : « Car tu m'aimas de sorte à ce qu'on ne

1. Cf. pp. 169, 170, 176, 181, 188, 191, 195, 196, 217, 222.
2. Cf. pp. 211 et sq., 14 distiques, pas de variantes ; p. 238 et sq., 16 quatrains.
3. Cf. p. 190, cinq quatrains ; p. 220, quatre quatrains.
4. Cf. p. 209 et sq., 14 quatrains, pas de variantes.
5. Je renvoie, par précaution, M. Zayed (et le lecteur) à la polémique soulevée par M. Underwood dans cette même *Revue*, t. 31, nº 4, oct.-déc. 1957.

l'oublie », et pour débiter les autres billevesées [1] qui sont dans sa lettre du 26 août 1889 (pp. 176 et suiv.).

N'en déplaise à M. Zayed, l'amitié de Verlaine et de Cazals, si elle peut d'un certain point de vue nous aider à comprendre la psychologie du poète, ne saurait, sur le plan artistique, être comparée à l'amitié de Verlaine et de Rimbaud. Il est vrai, comme le dit M. Zayed (p. 107, note 6), que « l'excitation sentimentale s'accompagne toujours chez Verlaine d'une excitation littéraire », mais il faut aussitôt préciser que cette excitation littéraire ne donne pas à chaque fois des produits poétiques équivalents, loin de là ! Car enfin nul, je pense, ne peut contester que, si Verlaine après *Cellulairement* (je ne dis même pas *Sagesse*) avait gardé un silence absolu, analogue à celui de Rimbaud après les *Illuminations*, il aurait été humainement plus digne et poétiquement plus grand.

A. Fongaro.

Mohammad Iqbâl. **Message de l'Orient.** Collection Unesco d'œuvres représentatives. Poèmes traduits du persan par Eva Meyerovitch et Mohammad Achena. Préface traduite de l'urdu. Introduction par Mme Eva Meyerovitch. Paris, Les Belles Lettres, 1956. In-8°, 194 p.

Cette œuvre d'Iqbâl, si divers dans son activité de philosophe, de juriste, d'homme politique et de poète, intéresse tout particulièrement et à plus d'un titre la littérature comparée. Iqbâl indique lui-même l'existence d'un rapport entre son *Message de l'Orient* et le *Diwan Occidental-Oriental* de Goethe. Cette filiation pose déjà aux comparatistes maintes questions. En pose plus encore l'influence sur Iqbâl de Bergson, et, d'une manière plus générale, de la pensée occidentale que ce poète pakistanais apprit à connaître au temps de ses études universitaires à Lahore et lors de son séjour en Europe (1905-1908).

L'Introduction de Mme Eva Meyerovitch, brève (18 pages), mais substantielle, s'efforce de nous familiariser avec la vie (1873-1938), avec l'activité multiple d'Iqbâl, penseur, poète, homme d'action ; elle cherche — et en si peu de pages l'entreprise est méritoire — à situer la pensée d'Iqbâl par rapport aux poètes mystiques de l'Iran et au Soufisme, au Qoran et aux positions traditionnelles de l'Islamisme, aux philosophes de l'Occident, Fichte, Nietzsche, Bergson surtout. Enfin, elle nous dit quelques mots de l'art d'Iqbâl, art traditionnel, qu'il s'agisse de la forme des poèmes composant le recueil, ou des métaphores habituelles à l'Orient. Autrement dit, Mme Meyerovitch, se doutant bien qu'Iqbâl n'est pas très familier à l'Occident français, malgré une étude de M. Henri Massé et une traduction de M. Louis

1. Celle-ci, par exemple, qui est « mirifique » : « dans indécis il y a décis ». Évidemment ! Et dans impotent, il y a potent, dans injuste il y a juste, dans imparfait il y a parfait, etc., etc. On se demande alors ce que pouvait bien signifier pour Verlaine le préfixe *in*.

Massignon, essaie de nous présenter aussi largement que possible la pensée d'Iqbâl.

N'hésitons pas à dire : trop largement. La présentation des poèmes de *Message de l'Orient* y perd en pertinence ; et celle de la doctrine philosophique d'Iqbâl ne satisfait guère. Il était impossible, sans doute, de donner, en si peu de pages, une vue suffisante de cette doctrine dans son ensemble. Un exemple, pp. 14-16, où se mêlent, à propos du *Moi*, points de vue métaphysique, religieux, moral, social. Cette juxtaposition de formules doit-elle révéler une doctrine sans cohésion, ou ne résulte-t-elle que d'un exposé nécessairement rapide ?

Et d'ailleurs, quel rapport entre cet exposé et l'œuvre présentée ? Même lorsque l'Introduction nous renvoie à un poème précis (p. 14) — à ce propos notons combien l'absence de table des matières et d'index est regrettable et surprend dans un ouvrage publié « avec le patronage de l'Association Guillaume Budé » — l'on n'est pas persuadé que les formules de l'Introduction correspondent exactement à l'ascèse que le poème implique ou à la réalité, physique ou métaphysique, qu'illustrent les images.

Quelques pages, moins ambitieuses et plus précises, auraient peut-être fait sentir au lecteur occidental et français l'originalité de ce « Message » qu'Iqbâl adressait à la fois à l'Occident et à l'Orient. Nous le transmettent des allégories et des fables, traditionnelles chez les philosophes et les mystiques de l'Orient, depuis Farîd od Dîn Attâr ou Djalâl od Dîn Rumi. Mais on y voit converser, dans des manières de « dialogues des morts ou des vivants », Auguste Comte et un ouvrier, Djalâl od Dîn Rumi et Goethe, Lénine, Locke, Kant, Bergson, Browning, Byron, Tolstoï, Karl Marx, Hegel, Ghâlib, le capitaliste et l'ouvrier.

Sans doute, ce « message » d'Iqbâl implique-t-il une « métaphysique », mais il apparaît essentiellement comme une recherche, une « quête », ascèse fréquente dans l'Islam, attitude mystique aussi ; que l'on se rappelle Ghazâli, Attâr, Djalâl od Din Rumi, etc. A cette quête, Iqbâl donne une signification neuve, et c'est la leçon destinée à l'Orient : la quête incessante est incessante activité ; elle est lutte, elle est vie, et par suite espoir. Ainsi s'ouvre « la porte de l'antique firmament clos » ; on songe à Vigny et aux « Destinées ».

Quant à l'Occident, Iqbâl veut le délivrer des sophismes, des paradoxes, des « comment » et des « pourquoi » de la raison desséchante, et lui réapprendre la sagesse, humaine et spirituelle, la raison supérieure qui « étend son regard au delà de tous les voiles », l'amour, l'élan. Doctrine de l'amour dans laquelle se fondent curieusement l'intuition bergsonienne et l'inspiration de Djalâl od Din ou de Chams-è Tabrîzi, bel exemple de cet « humanisme issu de la confrontation des idéaux humains propres à l'Orient et à l'Occident, humanisme adapté à notre temps » et que souhaitait, dès son origine, l'Unesco.

Ida-Marie Frandon.

Hélène Nahas. **La Femme dans la littérature existentielle.** Paris, Presses Universitaires, 1957. In-8°, 153 p.

Mme Nahas étudie le problème de la femme dans la littérature existentielle, en partant des conceptions philosophiques *a priori* des écrivains, conceptions qu'elle résume dans son premier chapitre, *Un exposé théorique*, et dont elle analyse le reflet dans les œuvres d'imagination. Son propos est de nous montrer que les anciens « mythes » féminins, les archétypes traditionnels, sont conservés par les écrivains existentialistes, non plus pour leur valeur en soi, — celle-ci n'a plus d'importance, — mais parce qu'ils représentent des situations. On nous offre donc différents chapitres consacrés aux différents éclairages de la personnalité féminine. Mme Nahas nous montre la femme et son temps, les jeunes filles, le couple, dans les livres de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir. Elle analyse la « mort de l'amour » à la lumière des postulats existentiels, étudie la position de la famille, suit les « détériorations du mythe », scrute les déviations sexuelles, pour aboutir dans un chapitre final, à « reconstituer l'ensemble de la physionomie de la femme, d'une part dans ses réalisations concrètes, et d'autre part, dans ses possibilités d'être » (*Les chemins de la liberté*, p. 130).

Il s'agit là d'une étude pénétrante et documentée. L'auteur connaît à fond les œuvres dont elle nous entretient. Elle s'est pénétrée des opinions philosophiques de leurs auteurs au point de ne plus juger parfois les œuvres non existentialistes qu'avec leurs critères, même si, dans son Introduction, elle affirme qu'il lui a été difficile de « prendre à la lettre les postulats de Sartre et de son équipe ». Je ne puis entrer dans le détail de cet ouvrage qui a su condenser en un mince volume l'essentiel d'un problème aussi vaste. Je voudrais du moins formuler quelques observations, qui n'enlèvent d'ailleurs rien au mérite de l'auteur.

D'abord, le livre de Mme Nahas ne tient pas compte du roman de Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, publié pourtant dès novembre 1954 : on ne pouvait pas ne pas mentionner ce prix Goncourt, ne fût-ce que dans une note, ou dans un appendice. Il nous offre des personnages particulièrement intéressants : Paule, Josette, Nadine et Anne surtout. Les rapports Anne-Nadine jettent un jour particulier sur les rapports mère-fille, auxquels Mme Nahas consacre plusieurs pages. Je voudrais relever aussi certaines erreurs qui tiennent, je crois, aux affirmations un peu trop catégoriques de l'auteur. Elle écrit, par exemple, p. 87 : « la tradition le veut ainsi, qu'il n'y ait pas de roman français notable du mariage heureux ». Cela paraît d'autant plus étrange que le dernier mot qui précède cette phrase n'est autre que le nom de Chardonne. Mme Nahas semble ignorer *Claire* [1], que sa bibliographie ne mentionne pas.

Page 121, n. 1 : « Edouard Bourdet dans *La Prisonnière* avait été le

1. Jacques Chardonne, *Claire*, Paris, Grasset, 1931.

premier à mettre le sujet [l'homosexualité] sur scène. » C'est exact, je pense. *La Prisonnière* date de 1926. Mais, en 1929, Marguerite Duterme faisait représenter *Les Égarés* [1], qui traitait de la même déviation : ce qui permet de nuancer l'opinion selon laquelle « à part Marie Lenéru — *Les Affranchis* — et Simone de Beauvoir — *Les bouches inutiles*, — il n'y a guère de femmes dramaturges » (p. 15). Je crois bien que Mme Duterme n'a écrit que pour le théâtre.

Quelques erreurs typographiques. P. 78 : chaque conscience se *vérouille* ; p. 84 : deux personnages sartriens nous apparaissent comme ayant abdiqué la recherche de *la nature profonde leur « moi »* ; p. 94, n. 4 : « le sujet a été traité sous forme romancée par *Jacques* Chadourne » ; il y a confusion avec Chardonne ; le prénom *Marc* est d'ailleurs rétabli dans la bibliographie (p. 149).

Ces réserves de détail n'enlèvent rien à la valeur de l'ouvrage de Mme Nahas, dont je veux, en terminant, louer une fois encore la pénétration et la lucidité.

R. Van Nuffel.

1. Représenté sur la scène de la Comédie Caumartin le 24 avril 1929. Édité par la Librairie Théâtrale, 1929.

CHRONIQUE

Le XI^e Congrès de l'Association internationale des Études françaises s'est tenu à l'Université de Liège, du 22 au 24 juillet 1959, sous la présidence de M. Marcel Paquot.

La première journée était consacrée au pastiche et à la parodie. On entendit des communications de MM. Jodogne, Voisine, Ch. Guyot, Kies et de Courville, sur : *Aucassin et Nicolette*, les parodies d'*Amphitryon*, le suisse Abraham Pury, Nodier, et J. Lemaître. M. R. Siohan traita des formes musicales de la parodie et du pastiche, et M^me^ Maurice-Amour des parodies pieuses d'airs profanes au XVII^e^ siècle.

Le deuxième jour, les communications avaient pour objet l'impressionnisme et le symbolisme dans la littérature et dans les arts. MM. F. Carmody, M. Décaudin, A. G. Lehmann, W. Raitt et Ch. Chassé parlèrent du Décadisme, de la poésie impressionniste et de la poésie symboliste, de quelques problèmes de critique symboliste et de Villiers de l'Isle-Adam. M^me^ Suzanne Bernard décrivit la palette de Rimbaud. M. Fortassier étudia les rapports de Verlaine avec la musique et les musiciens.

La troisième journée avait pour thème Marcel Proust. M. Henri Bonnet marqua l'influence du philosophe Darlu sur son élève. M. Costil compara Proust à Loti et à Barrès. M. F. C. Green analysa le rire dans l'œuvre de Proust, et M^me^ Brée la conception proustienne de l'Esprit. M. André Ferré parla de la vocation littéraire dans la vie et l'œuvre de Proust. Deux communications avaient trait à la littérature comparée : celle de M. Philippe Kolb, qui apporta des vues nouvelles sur Ruskin et Proust, et celle de M. Albert Salvan sur Proust devant l'opinion américaine.

Ces communications seront publiées en 1960 dans le *Cahier* 12 de l'Association.

Le prochain Congrès se tiendra à la fin de juillet 1960 à Paris. Deux thèmes y seront traités : Diderot ; Les influences asiatiques sur la littérature et l'art français aux XIX^e^ et XX^e^ siècles.

Études luso-brésiliennes. — Le IV^e^ Colloque international d'Études luso-brésiliennes s'est tenu à l'Université de Bahia, du 10 au 20 août 1959. On sait que ces Congrès (les précédents eurent lieu à Washington en 1950, à Sâo Paulo en 1954, à Lisbonne en 1957) groupent des spécialités multiples, allant de la géographie physique au droit. Plus que lors des réunions précédentes, la section de littérature s'est signalée par l'abondance des communications présentées et par le nombre des sujets intéressant les historiens des idées et les comparatistes.

Le P. Antonio Vieira a été particulièrement étudié (M. Bataillon, R. Cantel, Hernani Cidade) comme lien vivant entre le Portugal et le Brésil des missions, entre le prophétisme chrétien et la philosophie du progrès. Parmi les sujets proprement luso-brésiliens, relevons encore des confrontations entre les mouvements modernistes du Portugal et du Brésil (Casais Monteiro), entre Eça de Queiroz et Machado de Asis (J. Gaspar Simões) et une analyse (par E. Martínez López) des éléments populaires et folkloriques de l'*Auto da Compadecida*, de Suassuna, un des grands succès du théâtre brésilien de ces dernières années. La pièce elle-même fut le plus entraînant des divertissements scéniques offerts au Colloque par l'École de Théâtre de l'Université de Bahia.

Parmi les grands auteurs qui retinrent une fois de plus l'attention par leur intérêt universel, mentionnons Camoens, dont les sources antiques donnèrent lieu à des précisions nouvelles (H. Houwens Post), et Fernando Pessoa, qui suscita, entre autres, de pénétrantes réflexions sur la création poétique (Jorge de Sena). — Des auteurs et des sujets portugais et brésiliens furent étudiés dans leurs rapports avec les littératures espagnole (Bourdon, J. E. Englekirk), française (E. Guerra da Cal, Frèches, Cl. Veiga), italienne (G. C. Rossi), hispano-américaine (Ellison). — Parmi les grands thèmes, Don Juan fut étudié à travers la littérature portugaise du XIX^e^ siècle (U. Tavares Rodrigues). Parmi les genres péninsulaires, le *romanceiro* fut à l'honneur avec la poétesse brésilienne Cecilia Meireles qui l'a rénové (Maria Luisa Ramos).

On vit aux séances de la section de littérature le célèbre romancier Jorge Amado, dont les œuvres ont rendu le nord du Brésil familier à des millions de lecteurs dans le monde entier. Une exposition des traductions de ses livres coïncida, à Bahia, avec le Colloque. — Celui-ci ne pouvait se désintéresser des traditions africaines enracinées dans ce pays avec sa population noire. Les congressistes furent invités à une soirée de « candomblé » dans le local d'une confrérie initiatique à laquelle appartient J. Amado.

Les hôtes de l'Université de Bahia, cordialement accueillis par le « Magnifique Recteur » Edgard Santos et par ses collègues (citons, du côté « littéraire », le doyen Hélio Simões) ne sont pas près d'oublier

leur hospitalité, rehaussée par le charme incomparable de la ville et de ses environs. Une excursion dominicale aux exploitations pétrolières de « Petrobras », dans un repli de la Baie, avec retour par bateau, laissa éclipser son intérêt technique par la beauté des paysages.

Pour revenir aux travaux du Colloque, la tâche des présidents de la section de littérature (M. Bataillon et H. Cidade) fut grandement facilitée par le dévouement et l'exactitude de leur jeune collègue de Bahia chargé du secrétariat, Pedro Moacyr Maia, par le talent et la discipline des rapporteurs, Eugenio Asensio, Maria de L. Belchior Pontes, E. Guerra da Cal., J. Aderaldo Castelo, Guilhermino Cesar, Eduardo Portela, Jorge de Sena, Soares Amora, A. Machado da Rosa. Grâce à la bonne volonté générale, l'emploi du temps chargé laissa place à de vraies discussions. Les travaux, dont quelques lignes, ci-dessus, ne donnent qu'un aperçu très incomplet, même sous l'angle du comparatisme, seront publiés par l'Université de Bahia.

Autre bonne nouvelle : la bibliographie périodique des études luso-brésiliennes, envisagée par des vœux des colloques précédents, entre dans la voie de la réalisation grâce au mécénat de la Fondation Calouste Gulbenkian, de Lisbonne, et à la disponibilité de Luis de Matos, consacré à Paris par son récent Doctorat d'État, et bien désigné par ses scrupules d'exactitude pour être choisi comme « éditeur » responsable de l'entreprise.

ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Procès-verbal de la réunion du Bureau européen.

(Bruxelles, 1er mars 1959, locaux de la Fondation Universitaire).

La séance est ouverte à 10 heures sous la présidence de M. Bataillon. Sont présents : Mlle Le Hénaff, MM. Smit, Munteano et Mortier, Secrétaire. Se sont excusés : MM. Krüger, Wais, Brahmer, Natoli, Rousset, Shackleton et Voisine.

Le Secrétaire fait rapport sur ses échanges de correspondance avec le Secrétaire général de la F.I.L.L.M., M. Aston, concernant un subside éventuel de l'U.N.E.S.C.O. pour le Congrès d'Utrecht (1961). Le Bureau est unanime à déplorer que la modicité de la cotisation rende l'organisation de son Congrès aussi ardue.

Le Bureau aborde ensuite le problème posé par la publication des *Actes* de 1961. Dans l'hypothèse la plus favorable, ce recueil ne contiendra le texte intégral que des seules communications faites en séance plénière. Les exposés faits en séance restreinte seront résumés en une demi-page. M. Smit offre d'accueillir l'ouvrage dans la collection de l'Institut de Littérature comparée d'Utrecht, publiée par l'éditeur Wolters à Groningue. Tous les auteurs de communi-

cations seront priés d'en rédiger un sommaire (une demi-page imprimée) qui sera envoyé plusieurs mois à l'avance aux organisateurs, et dont le texte sera reproduit et distribué aux participants.

M. Smit expose aux membres du bureau ses projets quant à l'organisation et à l'orientation scientifique du futur Congrès d'Utrecht (1961). Il aura pour thème principal *Les littératures de langue non-universelle et les littératures régionales*, selon le vœu émis au dernier Congrès de Chapel Hill. M. Bataillon souligne que cet intitulé écarte clairement les littératures des langues qui, soit aujourd'hui, soit à une époque de leur histoire, ont connu ou connaissent une diffusion universelle (anglais, allemand, français, italien, espagnol, russe) et qui font l'objet habituel des études comparatistes. Les travaux porteront donc sur des objets souvent négligés par la littérature comparée :

1° les œuvres rédigées en néerlandais, en portugais, en langue scandinave, en hongrois, en roumain, en polonais, en grec moderne, en serbo-croate, en japonais, etc., dans leurs rapports entre elles ou avec les littératures universelles,

2°) les littératures régionales, p. ex. le catalan, le provençal, le wallon, le frison, etc., dans leurs relations avec les littératures nationales ;

3° les compartiments locaux des littératures de langue à diffusion universelle, p. ex. littérature suisse romande ou alemanique, littérature française de Belgique.

Les discussions porteront aussi sur la définition de certains termes littéraires et sur la méthodologie à adopter dans une telle étude. Le Secrétaire se mettra en relation avec chacun des membres du Bureau pour obtenir des suggestions précises quant au choix de ces termes et des rapporteurs qui en introduiront l'analyse.

M. Smit aborde ensuite les aspects matériels de l'organisation du Congrès. Celui-ci se tiendra à l'Université d'Utrecht, du 21 au 25 août 1961, selon un horaire déjà déterminé. Il se terminera par une excursion, le 26 août. Une première circulaire d'invitation sera envoyée au cours de l'hiver 1959-1960, tant aux personnes qu'aux institutions : elle sera rédigée dans les deux langues officielles de l'A.I.L.C., le français et l'anglais.

Après examen de quelques questions administratives, le Bureau décide de tenir sa prochaine réunion en octobre, à Paris. — La séance est levée à 13 h. 15.

Le Secrétaire : R. Mortier.

SOCIÉTÉ NATIONALE FRANÇAISE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Procès-verbal de l'Assemblée générale du 11 *octobre* 1959.

La séance est ouverte à 10 heures, au Collège de France, sous la présidence de M. Marcel Bataillon. Sont présents : Mme la Comtesse de Pange, Mlles Batard, Frandon, Le Hénaff, Portier, Tuzet ; MM. Bémol, Cadot, Duméril, Etiemble, Fabre, Frappier, Monchoux, Munteano, de Palacio, Pérus, Pichois, Rousseau, Roddier, Roos, Ternois et Voisine. S'étaient excusés : MM. del Litto, Escarpit, Imbert, Pommier et Vier.

I. *Agrégation de lettres modernes.* — En présence de M. l'inspecteur général Adrien Cart, rapporteur du projet et Président désigné du jury, sont débattus les problèmes posés par les épreuves (dissertation et commentaire oral) concernant l' « Histoire des idées et des civilisations dans ses rapports avec la création littéraire »[1].

M. Bataillon demande que soient écartées les critiques formulées sur le principe même de cette agrégation, pour ne retenir que les vœux d'amendement. Il donne la parole à ceux des comparatistes qui ont accepté de se charger de la préparation de cette épreuve. — M. Roddier (Lyon) traitera les deux questions modernes et suggère que la version de langue étrangère soit en rapport avec les textes

1. Rappelons que le programme 1959-1960 en a été ainsi fixé :

A) *Questions :*

1) Athènes au temps de Socrate.

2) Rome au siècle de Trajan.

3) L'influence de Jean-Jacques Rousseau sur la sensibilité littéraire à la fin du XVIIIe siècle.

4) L'esprit positiviste et la réaction antiromantique chez les écrivains de la seconde moitié du XIXe siècle.

B. *Textes se rapportant aux questions précédentes :*

(En traductions, les textes anciens et étrangers).

Aristophane : *Les Nuées.*
Platon : *Criton, Phédon, Apologie de Socrate.*
Pline le Jeune : *Lettres.*
Juvénal : *Satires.*
Bernardin de Saint-Pierre : *Paul et Virginie.*
Goethe : *Werther.*
Renan : *L'état des esprits en* 1849 (Questions contemporaines).
La poésie de l'Exposition (Essais de morale).
Les sciences de la nature et les sciences historiques, lettres à M. Berthelot.
La science positive et la science idéale, réponse de M. Berthelot *(Dialogues philosophiques).*
Taine : *Philosophie de l'Art,* première Partie.
Histoire de la Littérature anglaise. Introduction. Leconte de Lisle : *Préface des poèmes antiques* (1852).

(Dernières poésies).

George Eliot : *Le moulin sur la Floss.*

du programme. A Strasbourg, M. Roos se chargera de l'influence de Rousseau, et M. Guyard, de « l'esprit positiviste », peut-être avec le concours d'un philosophe ; les historiens feront quelques leçons sur les sujets touchant l'antiquité classique.

Mlle Frandon et ses collègues de Poitiers se sont réparti les questions ; elle-même traitera du positivisme. A Lille, une préparation partielle sera assurée par M. Voisine et plusieurs collègues (historiens, professeurs de langues anciennes). A la Sorbonne, M. Dédéyan a accepté de se charger de la préparation. M. Etiemble, hostile à la formule actuelle, n'y participera pas ; il réclame des questions plus précises et visant aussi les civilisations orientales et extrême-orientales.

M. Fabre, pour qui la littérature comparée est une discipline de couronnement, voudrait qu'au niveau de l'agrégation, on ne mît l'accent que sur l'accueil fait par la France aux littératures étrangères. Lecture est donnée enfin d'une lettre de M. Escarpit réclamant la participation ès-qualité des comparatistes à la préparation et au jury du concours.

M. Cart, en réponse aux nombreuses critiques formulées au cours de ces échanges de vues, admet volontiers que cette agrégation, si elle donne satisfaction aux diverses oppositions qui se sont manifestées, ne satisfait en revanche aucun de ceux qui se sont vraiment intéressés à sa création. Mais les agrégations vivent de traditions : celle-ci formera les siennes. Actuellement, agrégation de français qui n'ose dire son nom, elle doit devenir une authentique agrégation de lettres modernes, constatant chez les candidats qu'elle distinguera une large connaissance des textes étrangers et même anciens que les agrégés de lettres classiques ne connaissent parfois que par des fragments. Les critiques adressées à l'épreuve orale tombent dès que l'on veut bien y voir non une explication, mais un *commentaire* littéraire.

Le programme de 1959-1960, dont l'élaboration est le résultat d'un compromis, ne doit pas faire préjuger des programmes futurs, pour lesquels M. Cart accueillera volontiers les suggestions des comparatistes.

Il ne faut pas se dissimuler que, cette année, la préparation sera assez anarchique. En attendant la mise sur pied d'une préparation adéquate dans les Facultés, par l'octroi des crédits nécessaires, il conviendra — et ce rôle de coordination appartient aux comparatistes — d'assurer entre les spécialistes des différentes disciplines assez d'harmonie et de cohésion pour que les candidats ne soient pas désorientés par la disparate des méthodes. Il conviendra aussi que les Facultés obtiennent, *à titre transitoire*, des heures supplémentaires — semestrielles ou de fraction inférieure — qui seront confiées soit à des professeurs de l'enseignement supérieur, soit à des professeurs de lycée chargés de cours. Il conviendra, enfin, que

les comparatistes soient présents dans toutes les Facultés qui, toutes, devront délivrer le certificat de littérature comparée. Une lettre de M. del Litto annonce à ce propos qu'il a demandé la création de ce certificat à la Faculté des Lettres de Grenoble.

II. *Enquête sur le choix des termes du vocabulaire critique. Rapport de M. Jacques Voisine.* — A la suite de son Congrès tenu à Dijon en juin 1959, la Société française de Littérature comparée a adressé à ses membres un questionnaire leur demandant d'indiquer :

1) le ou les termes du vocabulaire critique qu'ils souhaiteraient voir définir lors du Congrès de l'A.I.L.C. qui aura lieu à Utrecht en 1961 ;

2) leur avis sur la procédure à adopter ;

3) les noms des personnalités françaises ou étrangères qui leur paraîtraient qualifiées pour présenter un rapport au Congrès sur ce ou ces mots.

Au 1er septembre, 13 réponses seulement étaient parvenues au Secrétaire adjoint. Une quarantaine de termes ont été suggérés pour la première question. Les résultats de la consultation peuvent être résumés comme suit :

Question nº 1 :

En s'inspirant de la classification Baldensperger-Friederich, on peut grouper ainsi les réponses :

1º le plus grand nombre des termes suggérés relèvent du *vocabulaire critique de la littérature générale ou de la théorie de la littérature* (26 demandes) :

Courant (3), Analyse, Symbole, Influence, Style, Littérature, Littérature comparée, etc. ; y compris une série de termes du vocabulaire contemporain : Structure (2), Profondeur, Temps littéraire et temps humain, monologue intérieur, etc..., plus une demande pour la notion d' « explication de textes comparés ».

2º Viennent ensuite 19 demandes pour la catégorie *Courants littéraires :* Baroque (6), Romantique (4), Classicisme (3), Existentialisme (3), Symbolisme (2), etc.

3º Nettement plus loin, les *Genres* (6 demandes) : Nouvelle, Roman (2), Conte, Ode, etc.

4º *Styles et Goûts* (5 demandes) : Romanesque (3), Préciosité, Fantastique, Gothique, etc.

Question nº 2 :

Le nombre de mots à définir ne devrait pas dépasser 4 ou 5, chacun des mots choisis faisant l'objet d'un rapport (article ou projet d'article) présenté au Congrès d'Utrecht et servant de base de discussion. Ce rapport, de l'avis de plusieurs, pourrait être confié à une équipe sous la direction d'un « responsable ».

Question nº 3 :

Plusieurs noms d'universitaires ont été proposés : En rapport avec la *Littérature générale* : M. Bataillon (Collège de France) ; M. Escarpit (Bordeaux), qui souhaiterait pour sa part être chargé du mot « Littérature » ; M. Etiemble (Sorbonne) ; M. Hightower (Harvard) ; M. Pommier (Collège de France).

En rapport avec les *Courants* : MM. Bataillon (Coll. de Fr.) ; Lebègue Sorb.) ; P. Moreau (Sorb.) ; Pellegrini (Florence) ; Marcel Raymond (Genève) ; W. A. P. Smit (Utrecht).

En rapport avec les *Genres* : MM. Georges Blin (Sorb.) ; G. Antoine (Sorb.).

Après ce rapport, dont les conclusions ont été transmises au Bureau de l'A.I.L.C., il est donné lecture d'un passage d'une lettre de M. Escarpit, demandant que chaque rapport concernant un terme à définir soit assorti d'un exposé méthodologique, et qu'un rapporteur spécialement désigné soit chargé d'organiser les recoupements nécessaires dans tous les cas où, à des notions analogues, correspondront dans des langues ou à des époques différentes des mots différents. M. Escarpit exprime aussi le souhait que la Société française soit chargée de l'application de cette idée.

A signaler enfin l'intervention de M. Munteano qui demande la définition d'expressions de base, telle que « critique littéraire » et « création littéraire ».

M. Bataillon, soulignant l'intérêt d'un commentaire méthodologique, dont s'inspirera la discussion, souhaite qu'il soit à la fois historique et normatif (le mot examiné est-il utile ou nuisible à notre discipline?) et suggère que chaque article se termine par une bibliographie sélective.

III. *Renouvellement du Bureau.* — Le Bureau est renouvelé à l'unanimité. Les comptes présentés par le trésorier, M. René Ternois, sont approuvés ; ils font apparaître un solde créditeur qui permettra, en partie, d'éditer les Actes du Congrès de Dijon. Ceux des membres de la Société qui n'ont pas encore payé leur cotisation doivent s'acquitter sans tarder en versant 1.000 fr. au compte de M. Ternois, Paris, 3, avenue Daniel-Lesueur (C. P. Paris 181829).

IV. *Congrès* 1960. — M. André Monchoux accepte d'organiser le prochain Congrès, qui se tiendra à Toulouse les 2, 3 et 4 juin, et qui concernera les relations littéraires franco-espagnoles.

La séance est levée à 13 h. 15.

Le Secrétaire : Claude Pichois.

BIBLIOGRAPHIE [1]

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Cette Bibliographie est rédigée par M^lle E. Le Hénaff avec, pour ce fascicule, la collaboration de M. D. Devoto.

Bibliographies.

559. Bémol (M.). Où en est le *Goedeke ? RLC*, avril-juin 1959, pp. 292-294.

*560. *Bulletin bibliographique de la Société Rencesvals.* Fasc. n° 1. Paris, Nizet, 1958. 75 p.

561. Simone (F.). Nuovi contributi alla storia del termine e del concetto di « Renaissance ». *SF*, sept.-déc. 1958.

562. *German-Baroque Literature. A Bibliography.* New Haven, Yale Univ. Press, 1958.

563. Nurmi (M. K.). The Romantic Movement ; a selective and critical Bibliography for the year 1957. *PQ*, avril 1958.

564. Salvador (N.). Ensayo de bibliografía de Ricardo Rojas. *Ruba*, juil.-sept. 1958.

1. Abréviations.

AION	Annali dell'Instituto Universitario Orientale. Naples.
BHR	Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Genève.
CL	Comparative Literature. Univ. of Oregon.
Cm	Convivium. Turin.
EA	Études Anglaises. Paris.
HispB	Hispania. Baltimore.
HR	Hispanic Review. Philadelphie.
L.Mod.	Langues Modernes. Paris.
MLN	Modern Language Notes. Baltimore.
MLQ	Modern Language Quarterly. Washington.
MLR	Modern Language Review. Cambridge Univ. Press.
PQ	Philological Quarterly. Univ. of Iowa.
Rev. Lit.	Revista de Literatura. Madrid.
RF	Romanische Forschungen. Francfort.
RHM	Revista Hispánica Moderna. New York.
RLC	Revue de Litt. Comparée. Paris.
RNC	Revista Nacional de Cultura. Caracas.
RSH	Revue des Sciences Humaines. Lille.
Ruba	Revista de la Universitad de Buenos-Aires.
SF	Studi Francesi. Turin.

Les livres sont distingués des articles de Revues par un astérisque.

Théorie.

565. Méthodologie de la Littérature comparée [in] *Actes du second congrès national de la Société française de Littérature comparée* [Lille, 1957]. Paris, Didier, 1958, 200 p.

[B. Munteano. « Convenance » et « couleur locale » en Littérature comparée ; L. Trénard, De l'histoire sociale des idées ; R. Escarpit, Essai de sociologie littéraire de la Flandre ; Cl. Pichois, Introduction à une méthodologie de l'image de la Belgique en France ; J. Gillet, Cosmopolitisme et Littérature comparée].

*566. Portella (E.). *Dimensões I.* Crítica literária. Prefácio de G. Freyre. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1958.

567. Voisine (J.). C. r. de : M.-F. Guyard. *La littérature comparée.* 2e éd. Paris, P.U.F., 1958, in-12, 128 p. *RLC*, janv.-mars 1959, p. 142.

568. Roddier (H.). C. r. de : R. Escarpit. *Sociologie de la littérature.* Cf. 1376 (1958). *Ibid.*, pp. 113-116.

569. *Forschungsprobleme der Vergleichenden Literaturgeschichte.* II. Ed. par F. Ernst et K. Wais. Tübingen. Niemeyer, 1958.

570. Hell (V.). C. r. de : M. Kommerell. *Lessing und Aristoteles.* Cf. 1538 (1958). *RLC*, avril-juin 1959, pp. 289-292.

571. Baader (H.). Diderots Theorie der Schauspielkunst und ihre Parallelen in Deutschland. *Ibid.*, pp. 200-223.

*572. Hipple (W. Jr.). *The Beautiful, The Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory.* Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, 1957, VI + 390 p.

C. r. W. B. Gallie. *MLR*, janv. 1959, pp. 95-97.

*573. Shelley (P. B.). *Defesa da Poesia.* Prefacio, tradução do Inglès e notas de J. Monteiro-Grillo. Lisbonne, Guimarães. Éd. 1957. In-8°, 124 p.

C. r. S. M. Vergnaud. *RLC.*, janv.-mars 1959, pp. 122-124.

574. Bianquis (G.). C. r. de : A. Pellegrini. *Hölderlin. Storia della critica.* Florence, Sansoni, 1956. In-8°, 456 p., *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 121-122.

575. Marías (J.). Las generaciones en Federico Schlegel. *Insula* [Madrid], 15 déc. 1958.

*576. Schérer (J.). *Le « Livre » de Mallarmé.* Paris, Gallimard, 1957. In-8°, XXIV + 382 p. C. r. A. Gill. *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 130-133.

Stylistique.

577. Le Hir (Y.). Directions stylistiques dans *L'Agneau* de François Mauriac. *AION*, I, 1, 1959.

578. Amor y Vásquez (J.). Los galaicismos en la estética valleinclanesca. *RHM*, janv. 1958.

579. Schneider (A.). C. r. de : K. L. Schneider. *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers.* Heidelberg, C. Winter, 1954. In-8°, 184 p. *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 136-137.

580. Corbet (C.). C. r. de : B. O. Unbegaun. *Russian Versification.* Cf. 819 (1958), *Ibid.*, pp. 138-140.

581. Engstrom (A. G.). C. r. de : H. Hatzfeld. *Trends and Styles in Twentieth Century French Literature.* Cf. 1175 (1958). *CL*, 1959, nº 2, pp. 187-191.

Genres littéraires.

582. Mazon (A.). C. r. de : J. Horák. *Slovenské l'udové labady* (Ballades populaires slovaques). Bratislava, 1956. Gr. in-8º, 424 p. Slovenské vydavalelstvo Krasnej literatury. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 585-6.

*583. Aureas (H.). *Carlo Porta.* Paris, Didier, 1959. In-8º, 274 p.

584. Stegagno Picchio (L.). Teatro catalano delle origini. *Filologia Romanza* [Turin], oct.-déc. 1957.

585. Axelrad (A. J.). C. r. de : G. E. Bentley. *The Jacobean and Caroline Stage.* Oxford, Clarendon Press, 1956. In-8º, 3 vols. *RLC*, avril-juin 1959, p. 275.

*586. Grivelet (M.). *Thomas Heywood et le drame domestique élizabethain.* Paris, Didier, 1957, 410 p.

*587. Descotes (M.). *Les grands rôles du théâtre de Racine.* Paris, P.U.F., 1957. In-8º, xv + 208 p.

C. r. Ph. van Tieghem. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 284-285.

*588. Holland (N. N.). *The First Modern Comedies. The significance of Etherege, Wycherley and Congreve.* Cambridge [Mass.], Harvard Univ. Press, 1959. In-8º, 274 p.

*589. Parnell (P. E.). *The Distrest Mother*, Ambrose Philips'Morality Play. *CL*, 1959, nº 2, pp. 111-123.

*590. Cook (J. A.). *Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice.* Dallas, Southern Methodist Univ. Press, 1959. Gr. in-8º, xvii + 576 p.

591. Server (A. W.). Notes on the Contemporary Drama in Spain. *HispB*, mars 1959.

592. Arriví (F.). Perspectiva de una generación teatral puertorriqueña, 1938-1956. *Rev. del Inst. de Cultura Puertorriqueño*, oct.-déc. 1958.

*593. Ordaz (L.). *El teatro en el Río de la Plata desde sus orígenes hasta nuestros días.* 2e édit. Buenos Aires, Leviatan, 1957, 747 p.

594. Fourquet (J.). C. r. de : B. Mergell. *Der Graal in Wolframs Parzival.* Cf. 1140 (1954). *RLC*, avril-juin 1959, pp. 264-266.

*595. *Romanzi medievali d'amore e d'avventura.* Prefazione di L. Spitzer. Trad. e note di A. Bianchini. Rome, Casini, 1957, xx-420 p.

*596. Eng (J. Van der). *Dostoevskij romancier.* Rapports entre sa vision du monde et ses procédés littéraires. ' S-Gravenhage, Mouton & Cº, 1957. In-8º, 115 p.

C. r. Ch. Corbet. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 601-2.

597. Imbert (H. F.). C. r. de : S. Rogers. *Balzac and the Novel.* Madison. The Univ. of Wisconsin Press, 1953. In-8º, x + 206 p. *RLC*, juil.-sept. 1959,pp, 452-453.

598. Cano (J. L.). La novela española actual. *RNC*, nov.-déc. 1957.

599. Moseley (W. W.). Origins of the Historical Novel in Chile. *HispB*, sept. 1958.

600. Von Jan (E.). Die regionalistiche Literatur im gegenwärtigen Frankreich. *AION*, I. 1, 1959.

*601. Seroux (P.). *De Sainte Thérèse d'Avila à Saint François de Sales.* Essai de littérature spirituelle comparée. Desclée de Brouwer, 1958, 446 p.

Thèmes et Types.

602. Witke (E. C.). The River of Light in the *Anticlaudianus* and the *Divina Commedia*. *CL*, 1959, nº 2, pp. 144-156.

603. Kies (A.). C. r. de : E. H. Zeydel. *Gregorius. A medieval Oedipus Legend*. Cf. 54 (1957). *RLC*, avril-juin 1959, pp. 270-271.

*604. Schirmer (W. F.). *Die frühen Darstellungen des Arthurstoffes* [Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften, Heft 73]. Cologne, Westdeutscher Verlag, 1958. In-8º, 85 p.

*605. Harward (Vernon J.) Jr. *The Dwarfs of Arthurian Romance and Celtic Tradition*. Leyde, E. J. Brill, 1958. In-8º, 149 p.

606. Frappier (J.). C. r. de : J. Cary. *The Medieval Alexander*. Cf. 917 (1958). *RLC*, avril-juin 1959, pp. 267-269.

607. Mazzanti (T.). La fonte dei : « Cantari di Apollonio di Tiro » di A. Pucci. *Cm*, mai-juin 1958.

*608. Randles (W. G. L.). *L'image du Sud-Est africain dans la littérature européenne au XVIe siècle*. Lisbonne, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1959, 241 p. ill. cartes.

609. Révah (I. S.). L'*auto* de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente. *HR*, avril 1959, pp. 167-193.

*610. Schreech (M. A.). *The Rabelaisian Mariage. Aspects of Rabelais's Religion. Ethics and Comic Philosophy*. Londres, E. Arnold, 1958, 144 p.

611. Francis (K. H.). Rabelais and Mathematics. *BHR*, janv. 1959.

612. Reti (L.). « Non si volta chi a stella è fisso ». Le « imprese » di Leonardo da Vinci. *Ibid.*

*613. Barber (C. L.). *The Idea of Honour in the English Drama, 1591-1700*. Stockholm, Almquist et Wikoell, 1957, 324 p.

C. r. B. M. H. Strang. *MLR*, janv. 1959, pp. 88-89.

614. Jones (G.). Lov'd I not Honour More : The Durability of a literary Motif. *CL*, 1959, nº 2, pp. 131-143.

*615. Vilanova (A.). *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid, 1957 [RFE, anejo LXVI]. 2 vol. 801 et 952 p. [Premio « Menéndez Pelayo », 1951].

*616. Agostini Banús (E. R.). *Breve estudio del tiempo y del espacio en el Quijote*. Ciudad Real, Inst. de Estudios Manchegos, 1958, 20 p.

*617. Walker (D. P.). *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. Londres [Studies of the Warburg Inst. vol. 22], 1958, 244 p.

*618. Parker (A. A.). *The Theology of the Devil in the Drama of Calderón*. Londres, Blackfriars, 1958, 20 p.

619. Mauzi (R.). Écrivains et moralistes du XVIIIe siècle devant les jeux de hasard. *RSH*, avril-juin 1958.

620. Maiorana (M. T.). Le mythe du Centaure dans la littérature française de la seconde moitié du XIXe siècle. *Lenguas Vivas* [Buenos Aires], mai 1958, pp. 10-13.

621. Tenembaum (I.). Love in the Prose Fiction of Gobineau. *MLQ*, juin 1958.

622. Chassé (C.). Le vocabulaire nautique de Mallarmé. *RSH*, oct.-déc. 1957.

623. Horno Liria (L.). Personajes y temas aragoneses en la obra de « Azorín » : Los clásicos. *Universidad* [Saragosse], janv.-juin 1957.

624. Segura Covarsí (E.). La flora y la fauna en la obra de Valle Inclán. *Rev. Lit.*, juil.-déc. 1957.

*625. Cruickhank (J.). *Albert Camus and the Literature of Revolt.* Londres, Oxford Univ. Press, 1959. In-8°, 249 p.

*626. Nahas (H.). *La femme dans la littérature existentielle.* Paris, P.U.F., 1957. In-8°, 153 p.

C. r. R. van Nuffel. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 610-611.

627. Gilman (S.). The Fall of Fortune : from Allegory to Fiction. *Filologia Romanza* [Turin], oct.-déc. 1957.

*628. Giraud (R.). *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert.* New Brunswick, Rutgens Univ. Press, 1957, 240 p.

629. St. Aubyn (F. C.). Herodiade : eine Frau mit Schatten. *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 40-49.

Relations générales.

630. De Graaf (D. A.). La littérature néerlandaise dans ses rapports internationaux. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 555-558.

631. Devoto (D.). C. r. de : A. Cioranescu. *Estudios de literatura española y comparada.* Cf. 622 (1955). *RLC*, avril-juin 1959, pp. 281-282.

632. Lebègue (R.). C. r. de : R. Picard. *Corpus racinianum.* Recueil-inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine. Paris, Belles-Lettres, 1956. In-8°, XVI + 395 p. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 282-284.

633. Comptes rendus de : R. Mortier. *Les Archives Littéraires de l'Europe (1804-1808).* Cf. 319 (1957) : H. H. Remak. *CL*, 1959, n° 2, pp. 176-179 ; H. Roddier. *RLC*, juil-sept. 1959, pp. 434-439.

634. Schanzer (G. O.). Russia and The United States in the Eyes of a Nineteenth Century Spanish Novelist. [in] *Thought Patterns* [Sr. John's Univ. New York], vol. 6, 1959, pp. 167-195.

*635. Kunze (E.). *Jacob Grimm und Finnland.* FF Communications, N° 165. Helsinki, Academia Scientiarun Fennica, 1957. In-8°, 120 p.

C. r. A. Sauvageot. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 591-593.

*636. *L'Otto-Novecento* [Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina], Florence, Sansoni, 1957. Gr. in-8°, 425 p. [G. P. Vieusseux e la cultura italiana del suo tempo ; C. Pellegrini. Il salotto della Contessa d'Albany ; W. Binni. Foscolo a Firenze ; A. Guidi. I. Brownings e l'ambiente fiorentino].

637. Souffrin (E.). La rencontre de Wilde et de Mallarmé. *RLC*. oct.-déc. 1959, pp. 529-535.

638. Girard (M.). Un billet de Zola à Tourguénev. *RLC*, janv.-mars 1959, p. 102.

639. Gaulmier (J.). Sur une lettre d'Edgar Quinet. *Ibid.*, pp. 90-92.

640. Zayed (G.). *Lettres inédites de Verlaine à Cazals.* Genève, Droz, 1957. Gr. in-8°, 313 p.

C. r. A. Fongaro. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 605-608.

641. Moreau (P.). Une lettre inédite d'Angelo de Gubernatis à Victor Giraud. *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 103-104.

642. Verdevoye (P.). L'Institut Historique et ses collaborateurs argentins. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 544-554.

643. Schneider (A.). C. r. de : W. Dilthey. *Die grosse Phantasiedichtung und andere Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte.* Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht, 1954. In-8°, 334 p. *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 457-459.

Intermédiaires.

644. Axelrad (A. J.). C. r. de : R. K. Presson. *Shakespeare's « Troilus and Cressida » and the Legends of Troy.* Madison, The Univ. of Wisconsin Press, 1953. In-8°, 165 p. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 274-275.

645. Schneider (A.). C. r. de : H. Rehder. *Johan Nicolaus Meinhard und seine Übersetzungen.* Cf. 984 (1954). *Ibid.*, pp. 285-286.

646. Parreaux (A.). Beckford en Italie. Rêve et voyage au XVIII^e siècle. *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 321-347.

*647. Kersten (K.). *Der Weltumsegler. Johan Georg Forster, 1754-1794.* Berne, Francke, Verlag, 1957. In-8°, 400 p.

C. r. G. Bianquis. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 286-287.

648. Mortier (R.). Diderot et ses « deux petits allemands ». *Ibid.*, pp. 192-199.

649. Munteano (B.). Un précurseur du Comparatisme : Charles Vanderbourg [En marge de : R. Mortier. *Un précurseur de M^me de Staël : Charles Vanderbourg*]. Cf. 1079 (1955). *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 559-572.

650. Bonno (G.). Locke et son traducteur français Pierre Coste. Avec huit lettres inédites de Coste à Locke. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 161-179.

651. Tuzet (H.). C. r. de : *The Italian Journal of Samuel Rogers.* Cf. 541 (1957). *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 440-443.

*652. Atkinson (M. E.). *August Wilhelm Schlegel as a Translator of Shakespeare.* A Comparison of three Plays with the Original. Oxford, B. Blackwell, 1958. IX + 67 p.

653. Lebègue (R.). Les rapports de Chateaubriand avec l'ambassadeur Gallatin. *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 80-86.

654. Bandy (W. T.). An Imaginary Translation of Poe. *Ibid.*, pp. 87-90.

*655. Poe (E.). *Choix de Contes.* Introd. et notes de R. Asselineau, trad. de C. Baudelaire et de R. Asselineau. Paris, Aubier, 1959. In-8°, 354 p.

C. r. H. Roddier. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 594-597.

656. Granjard (H.). C. r. de : I. Andritch. *Il est un pont sur la Drina.* Chronique de Vichégrad. Trad. du serbo-croate par G. Luciani. Paris, Plon, 1956. In-8°, 335 p. *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 140-142.

657. Bémol (M.). C. r. de : P. Valéry. *Traduction en vers des « Bucoliques » de Virgile, précédée de « Variations sur les Bucoliques ».* Cf. 1100 (1958). *Ibid.*, pp. 134-135.

658. Munteano (B.). Giuseppe Ungaretti poète et traducteur. *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 425-428.

Courants, Mouvements, Époques.

659. Kies (A.). C. r. de : P. Renucci. *L'aventure de l'Humanisme européen au Moyen Age.* Cf. 779 (1954). *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 429-431.

*660. Orcibal (J.). *La rencontre du Carmel thérésien avec les mystiques du Nord.* Paris, P.U.F., 1959, 251 p.

661. Stegmann (A.). C. r. de : A. Cioranescu. *El Barroco o el descubrimiento del drama.* Cf. 1019 (1958). *RLC*, avril-juin 1959, pp. 277-280.

662. Fongaro (A.). C. r. de : *I Classici italiani nella storia della critica.* Opera diretta da W. Binni. Florence, La Nuova Italia. 2 vol. in-8°. I. Da Dante al Tasso, xii + 544 p., II. Da Galileo a d'Annunzio, 712 p., 1955. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 271-273.

663. Pichois (Cl.). Romantiques, Rousseauistes et Shakespeariens (1770-1778). *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 348-355.

664. Corbet (C.). C. r. de : B. G. Reizov. *L'Histoire en France à l'époque romantique, 1815-1830* [En russe]. Publ. de l'Univ. de Léningrad, 1956. In-8°, 534 p. et de : D. Cíževskij. *On Romanticism in Slavic Literature.* 'S Gravenhage, Mouton and Co. 1957. In-8°, 64 p. *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 453-456.

665. P. M. C. r. de : A. J. George. *The Development of French Romanticism.* Syracuse Univ. Press, 1955. In-8°, 193 p. *Ibid.*, pp. 447-448.

*666. Emery (L.). *L'âge romantique.* I. Lyon, Les cahiers libres, s. d. Gr. in-8°, 181 p.

C. r. S. M. Vergniaud, *Ibid.*, pp. 448-451.

667. Moreau (P.). C. r. de : C. Cordié. *Ideali e Figure d'Europa.* Pise, Nistri-Lischi, 1954. In-8°, 428 p. ; de : C. Cordié. *Romanticismo e classicismo nell'opera di Victor Chauvet e altre ricerche di storia letteraria*, cf. 1282 (1958) et de : V. Chauvet. *Manzoni, Stendhal, Hugo e altri saggi su classici e romantici* a cura di C. Cordié. Cf. 1283 (1958). *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 117-121.

*668. Bassan (F.). *Chateaubriand et la Terre Sainte.* Paris, P.U.F., 1959. In-8°, 278 p.

*669. Granjard (H.). *Mácha et la renaissance nationale en Bohême* [Travaux publiés par l'Inst. d'Études Slaves, t. XXVI], Paris, 1957. Gr. in-8°, 134 p.

C. r. A. Mazon. *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 443-447.

670. *Les Flandres dans les mouvements romantique et symboliste.* Actes du Congrès de Lille, cf. 565 [Ctesse J. de Pange. Un soldat romantique dans les Flandres en 1809 : Jean Rocca ; J. Fabre. Gérard de Nerval et les Flandres ; H. T. Deschamps. La France de Juillet et le mouvement flamand ; R. Guiette. Poètes symbolistes et langue poétique ; M. Décaudin. Poètes belges et français devant l'idéalisme symboliste ; A. Kies. L'image de la Flandre chez quelques écrivains belges de l'époque symboliste ; D. de Graaf. Le mouvement *Van Nu en Straks* dans le cadre du Symbolisme ; I. M. Frandon. Rodenbach poète et juge de poésie ; R. Mortier. Bruges dans l'œuvre de Camille Lemonnier ; R. van Nuffel. Van Lerberghe devant le symbolisme français ; D. Stremooukhoff. Verhaeren et Brioussov ; Z. Zaleski. Quelques notes sur Verhaeren et la Pologne ; J. Corrales Egea. Une amitié féconde : Verhaeren et Darío de Regoyos ; J. H. Bornecque. De quelques précurseurs. Y. Batard. Claudel critique de l'art flamand et néerlandais. W. Godlewski. Ibsen et Jan Kasprowicz ; E. Looten. Hommage à Paul Hazard].

C. r. M. Gillet. *Revue du Nord* [Lille], janv.-mars 1959, pp. 122-124.

*671. Frey (J. A.). *Motif Symbolism in the Disciples of Mallarmé.*

Washington, The Catholic Univ. of America Press, 1957. In-8°, XIX + 158 p.

C. r. L. J. AUSTIN. *RLC*, oct.-déc. 1959, p. 604.

672. FALKE (R.). C. r. de : M. PARIBATRA. *Le Romantisme contemporain*. Cf. 325 (1955). *Deutsche Literaturzeitung*, Heft 2, fév. 1957.

673. POGGIOLI (R.). Qualis Artifex pereo ! or Barbarism and Decadence [in] *Harvard Library Bulletin*, vol. XIII, n° 1. Hiver 1959, pp. 135-139.

Ambiances.

La vie, les idées, les arts.

674. GILLET (J.). C. r. de : W. WELLIVER. *L'Impero fiorentino*. Florence, La Nuova Italia, 1957. In-8°, 280 p., 20 ill. *RLC*, juil.-sept. 1959, p. 431.

675. *El teatro del Barroco Alemán*. Antología bilingüe. Selección, prológo y notas de G. MOLDENHAUER. Trad. de G. Moldenhauer y R. Echauri. Rosario [Argentine], Univ. Nacional del Litoral, 1957. Gr. in-8°, 146 p.

*676. WALDINGER (R.). *Voltaire and Reform, in the Light of the French Revolution*. Genève, Droz ; Paris, Minard, 1959. In-8°, 120 p.

*677. TEMMER (M. J.). *Time in Rousseau and Kant. An Essai on French Pre-romanticism*. Genève, Droz ; Paris, Minard, 1958. In-8°, 79 p.

C. r. P. BURGELIN. *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 432-434.

678. ANSTETT (J. J.). C. r. de : G. BIANQUIS. *La vie quotidienne en Allemagne à l'époque romantique (1795-1830)*. Cf. 325. *L. Mod.*, mars 1959, pp. 79-80.

679. MICHELSEN (P.). Thomas de Quincey und die Kantische Philosophie. *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 356-375.

680. VAN DER TUIN (H.). Théophile Gautier et Adriaen Brouwer. *Ibid.*, pp. 419-422.

*681. JUSTI (C.). *Winkelmann und seine Zeitgenossen*. Cologne, Phaidon, 1957. 2 vol., XXXVII + 504 p. ; II + 474 p.

C. r. F. SCHALK. *RF*, 1958, 1-2.

Influences antiques.

682. BARDON (H.). A propos des *Ovidiana*. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 224-230.

683. VIARRE (S.). C. r. de : *Ovidiana*. Cf. 228. *Ibid.*, pp. 262-264.

684. WIND (E.). *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Londres, Faber and Faber, 1958, 230 p., 25 ill.

685. ROUSSEAU (A.). C. r. de : Shakespeare's Appian. *A Selection from the Tudor Translation* of Appian's *Civil Wars*. Ed. by E. SCHANZER. Liverpool Univ. Press, 1956. In-8°, XXVIII + 101 p. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 275-277.

686. Comptes rendus de : J. SEZNEC. *Essais sur Diderot et l'Antiquité*. Oxford, Clarendon Press, 1957, 149 p. : L. DIECKMANN. *CL*, 1959, n° 2, pp. 179-181 ; J. B. BARRÈRE. *RLC*, avril-juin, 1959, pp. 287-289.

Influences italiennes.

687. Williams (R. H.). Francisco de Cáceres, Niccoló Franco and Juan de la Cueva. *HR*, avril 1959, pp. 194-199.

*688. Muljačic (Z.). *Tomo Basiljević-Bassegli, le représentant du siècle des lumières à Dubrovnick* [En serbocroate résumé en italien]. Belgrade. San [Académie serbe des sciences], 1958, 114 p. [Influences de Beccaria, Cesarotti, Filangieri...].

689. R. W. C. r. de : *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*. Fasc. 1-6. Zagreb, 1956-1958. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 295-296.

Influences espagnoles et hispano-américaines.

690. Llinarès (A.). Deux versions médiévales espagnoles de *La Laitière et le Pot au Lait*. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 230-234.

691. Pageard (R.). L'Espagne dans le *Journal étranger* et la *Gazette littéraire de l'Europe (1764-1766)*. *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 376-400.

692. Cano (J. L.)¿ Quién era Florián Coetanfao? *Ibid.*, pp. 400-411.

693. Zviguilsky (A.). Tourguénev et l'Espagne. *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 50-79.

694. Bardi (U.). La fortuna di F. G. Lorca in Italia dal 1935 al 1958. *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 422-425.

695. Devoto (D.). Lecturas de García Lorca. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 518-528.

Influences françaises.

696. Warnier (R.). Ouvrages français traduits et étudiés en Allemagne. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 573-584.

697. Remak (H. H.). C. r. de : *Deutschland-Frankreich*. Cf. 987 (1958). *CL*, 1959, nº 2, pp. 171-173.

698. Whitaker (T. R.). The Drinkess and History : Rabelais, Balzac and Joyce. *Ibid.*, pp. 157-164.

699. Diarmid (M. P.). The Influence of R. Garnier on some Elizabethan Tragedies. *EA*, oct.-déc. 1958.

700. Lebègue (R.). C. r. de : R. Mortier. *Un pamphlet jésuite « rabelaisant », le « Hochepot ou salmigondi des folz » (1596)*. Cf. 530. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 590-591.

701. Day (D. A.). Crébillon fils, ses exils et ses rapports avec l'Angleterre. Avec deux lettres inédites. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 180-191.

702. Muljačič (Z.). *Tomo Basiljevic-Bassegli, le représentant du siècle des lumières à Dubrovnik*. Cf. 688. [Influences de : Rousseau, Voltaire, Montesquieu, J. J. Barthélémy, L. S. Mercier].

703. Moreau (P.). C. r. de : C. Cordié. *Saggi e Studi di letteratura francese*. Cf. 1251 (1958). *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 118-119.

704. Del Litto (V.). C. r. de : P. Ciureanu. *Gli scritti francesi di Niccolò Tommaseo*. Cf. 316 (1951) ; *Saggi e ricerche su scrittori francesi*. Gênes, 1955. In-8º, 219 p. ; *Renan, Taine et Brunetière à quelques amis italiens*. Cf. 1742 (1956). *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 127-130.

705. Shaw (M.). Henry Colburn et la littérature française. *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 414-419.

706. Brown (C. S.). Balzac as a Source of George Moore's *Sister Teresa*. *CL*, 1959, nº 2, pp. 124-130.

707. Blanquat (J.). Clarin et Baudelaire. *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 5-25.

708. Van Nuffel (R.). C. r. L. de Sugar. *Baudelaire et R. M. Rilke*. Cf. 378 (1955). *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 126-127.

709. Souffrin (E.). *Gringoire* en Angleterre. *Ibid.*, pp. 26-29.

710. Taupin (S. C.). ¿ Había leído Darío a Lautreamont cuando lo incluyó en *Los Raros* ? *CL*, 1959, nº 2, pp. 165-170.

711. Cassagnau (M.). Henri de Régnier et Hermann Hesse. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 554-555.

712. La Harpe (J. de). C. r. de : G. P. Collet. *George Moore et la France*. Cf. 170. *CL*, 1959, pp. 174-176.

713. Warnier (R.). A propos du *Bestiaire* de Ribeiro Couto. *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 106-112.

714. Vier (J.). C. r. de : A. Viatte. *Histoire littéraire de l'Amérique française. Des origines à 1950*. Québec, Presses Univ. Laval ; Paris, P.U.F., 1954. In-8º, 548 p. *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 459-463.

715. Junker (A.). L'esprit français devant la civilisation européenne. Cf. 642.

Influences anglaises.

716. Engel (C. E.). Tristan et Shakespeare. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 234-238.

717. Labriolle-Rutherford (M. R. de). Les sources du *Pour et Contre (1733-1734)*. *Ibid.*, pp. 239-257.

718. Muljačič (Z.). *Tomo Basiljević-Bassegli, le représentant du siècle des lumières à Dubrovnik*. Cf. 688. [Influence d'Ossian].

719. Meixle (H. W.). Voltaire and Scotland. *EA*, juil.-sept. 1958.

720. Rothwell (K. S.). A Source for the Motto to Poe's *William Wilson*. [W. Chamberlayne]. *MLN*, avril 1959, pp. 297-298.

721. Guyard (M. F.). De Patmore à Claudel. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 500-517.

Influences nord-américaines.

*722. Davidson (E. H.). *Poe. A Critical Study*. Cambridge. The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1957. In-8º, 12 + 296 p.

C. r. R. Asselineau. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 599-600.

*723. Quinn (P. F.). *The French face of Edgar Poe*. Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, 1957. In-8º, 310 p.

C. r. R. Asselineau. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 597-599.

Influences germaniques.

724. Grimsley (R.). D'Alembert and J. D. Michaelis Unpublished Correspondence. *RLC*, avril-juin 1959, pp. 258-261.

725. Muljačič (Ž.). *Tomo Basiljević-Bassegli, le représentant du siècle des lumières à Dubrovnik*. Cf. 688. [Influence de I. Born, Wieland, Frédéric le Grand...]

726. Bianquis (G.). C. r. de : C. Hammer Jr. *Longfellow's « Golden Legend » and Goethes « Faust »*. [Louisiana State Univ. Studies-Humanities Series, nº 2]. Baton Rouge, 1952, 35 p. *RLC*, juil.-sept. 1959, p. 447.

*727. U. Rukser. *Goethe in der hispanischen Welt. Seine Wirkung in Spanien und in den Ländern des spanischen Amerika.* Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagbuchhandlung, 1958. In-8º, 234 p.

728. Teichmann (E.). Musäus et « Le Barbier de Goettingue ». *RLC*, juil.-sept. 1959, pp. 411-414.

729. Rinsler (N.). Gérard de Nerval and Heinrich Heine. *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 94-102.

Influences belges.

730. Grimm (R.). Zur Wirkungsgeschichte Maurice Maeterlinks in der deutschsprachigen Literatur. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 535-544.

Influences slaves.

*731 Cronia (A.). *La conoscenza del mondo slavo in Italia.* Venezia, Istituto di Studi Adriatici, 1958. In-8º, 792 p.

C. r. Ch. Corbet. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 588-590.

*732. Pouchkine (A.). *Œuvres Complètes.* Publ. par A. Meynieux. *T. III. Autobiographie, critique, correspondance.* Paris, A. Bonne, 1958. In-8º, xl + 790 p.

C. r. H. Granjard. *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 124-125.

733. Corbet (C.). Le *Révizor* de Gogol devant la critique journalistique parisienne. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 481-499.

734. Devoto (D.). Deux musiciens russes dans le *Doktor Faustus* de Thomas Mann. *RLC*, janv.-mars 1959, pp. 104-106.

*735. Poggioli (R.). *The Phoenix and the Spider. A Book of Essays about some Russian Writers and their View of the Self.* Cambridge, Harvard Univ. Press, 1957. In-8º, 238 p.

C. r. C. Corbet. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 602-603.

*736. Meriggi (B.). *Storia delle letterature Ceca e Slovacca.* Milan. Nuova Academia editrice, 1958. In-8º, 390 p.

C. r. H. Granjard. *Ibid.*, pp. 586-588.

Influences orientales et extrême-orientales.

*737. Miner (E.). *The Japanese Tradition in British and American Literature.* Princeton, Princeton Univ. Press, 1958, xxi + 312 p.

C. r. H. Hibbett. *CL*, 1959, nº 2, pp. 186-187.

738. Frandon (I.-M.). C. r. de : M. Iqbâl. *Message de l'Orient.* Coll. Unesco d'œuvres représentatives. Poèmes traduits du persan par E. Meyerovitch et M. Achena. Préface traduite de l'urdu. Introd. par E. Meyerovitch. Paris, Belles-Lettres, 1956. In-8º, 194 p. *RLC*, oct.-déc. 1959, pp. 608-609.

TABLE DES MATIÈRES

de la trente-troisième Année.

Cette Table *comprend, pour les* Articles de fond, *les* Notes et Documents *et les* Études critiques, *les noms des collaborateurs imprimés en petite capitale, ainsi que l'indication, en italique, des auteurs, des matières et des littératures dont ils traitent. — Quant aux* Comptes rendus, *elle se borne à indiquer, en italique, les auteurs ou les ouvrages étudiés, et en petite capitale, le nom de leurs critiques.*

ARTICLES DE FOND

Allemagne, voir Aubyn (F. C. St.) ; Baader (H.) ; Michelsen (P.) ; Mortier (R.).
Angleterre, voir Bonno (G.) ; Day (D. A.) ; Guyard (M.-F.) ; Michelsen (P.) ; Parreaux (A.) ; Pichois (Cl.) ; Souffrin (E.).
Aubyn (F. C. St.). Hérodiade : eine Frau mit Schatten ?.... 40
Baader (H.). Diderots Theorie der Schauspielkunst und ihre Parallelen in Deutschland 200
Banville (Th. de), voir Souffrin (E.).
Baudelaire, voir Blanquat (J.).
Beckford (W.), voir Parreaux (A.).
Blanquat (J.). Clarín et Baudelaire..... 5
Bonno (G.). Locke et Pierre Coste. Lettres inédites..... 161
Clarín (Leopoldo Alas), voir Blanquat (J.).
Claudel (P.), voir Guyard (M.-F.).
Corbet (Ch.). Le *Révizor* de Gogol devant la critique journalistique parisienne..... 481
Coste (P.), voir Bonno (G.).
Crébillon fils, voir Day (D. A.).
Day (D. A.), Crébillon fils et l'Angleterre. Lettres inédites... 180
Devoto (D.). Lecturas de García Lorca..... 518
Diderot, voir Baader (H.) ; Mortier (R.).
Espagne, voir Blanquat (J.) ; Devoto (D.) ; Zviguilsky (A.).
France, voir Aubyn (F. C. St.) ; Baader (H.) ; Blanquat (J.) ;

Bonno (G.) ; Corbet (Ch.) ; Day (D. A.) ; Guyard (M.-F.) ; Mortier (R.) ; Pichois (Cl.) ; Souffrin (E.).
Gogol, voir Corbet (Ch.).
Guyard (M.-F.). De Patmore à Claudel..... 500
Hofmannsthal, voir Aubyn (F. C. St.).
Italie, voir Parreaux (A.).
Kant, voir Michelsen (P.).
Locke, voir Bonno (G.).
Lorca (F. G.), voir Devoto (D.).
Mallarmé, voir Aubyn (F. C. St.).
Michelsen (P.). De Quincey und die Kantische Philosophie. 356
Mortier (R.). Diderot et ses « deux petits Allemands »..... 192
Parreaux (A.). Beckford en Italie..... 321
Patmore (C.), voir Guyard (M.-F.).
Pichois (Cl.). Préromantiques, Rousseauistes et Shakespeariens..... 348
Préromantisme, voir Pichois (Cl.).
Quincey (Th. de), voir Michelsen (P.).
Rousseau (J.-J.), voir Pichois (Cl.).
Russie, voir Corbet (Ch.) ; Zviguilsky (A.).
Shakespeare, voir Pichois (Cl.).
Souffrin (E.). *Gringoire* en Angleterre..... 26
Théâtre, voir Baader (H.).
Tourguénev, voir Zviguilsky (A.).
Zviguilsky (A.). Tourguénev et l'Espagne..... 50

NOTES ET DOCUMENTS

Alembert (D'), voir Grimsley (R.).
Allemagne, voir Cassagnau (M.) ; Grimm (R.) ; Grimsley (R.) ; Rinsler (N.) ; Teichmann (E.).
Angleterre, voir Engel (C.-E.) ; Labriolle-Rutherford (M. R. de) ; Shaw (M.) ; Souffrin (E.).
Argentine, voir Verdevoye (P.).
Bandy (W. T.). An imaginary translation of Poe..... 87
Bardi (U.). La fortuna di F. G. Lorca in Italia dal 1935 al 1958..... 422
Bardon (H.). A propos des *Ovidiana*..... 224
Belgique, voir Grimm (R.).
Brésil, voir Warnier (R.).
Brouwer (A.), voir Tuin (H. van der).
Cano (J. L.). Quién era Florian Coetanfao ?..... 400
Cassagnau (M.). Henri de Régnier et Hermann Hesse..... 554
Chateaubriand (A. de), voir Lebègue (R.).
Coetanfao (F.), voir Cano (J. L.).

Colburn (H.), voir Shaw (M.).
Couto (R.), voir Warnier (R.).
Devoto (D.). Deux musiciens russes dans le *Doktor Faustus* de Th. Mann 104
Engel (C.-E.). Tristan et Shakespeare 234
Espagne, voir Bardi (U.) ; Cano (J. L.) ; Llinarès (A.) ; Pageard (R.).
Etats-Unis d'Amérique, voir Bandy (W. T.) ; Lebègue (R.).
France, voir Bandy (W. T.) ; Cassagnau (M.) ; Engel (C.-E.) ; Gaulmier (J.) ; Girard (M.) ; Grimsley (R.) ; Labriolle-Rutherford (M.-R. de) ; Lebègue (R.) ; Llinarès (A.) ; Moreau (P.) ; Pageard (R.) ; Rinsler (N.) ; Shaw (M.) ; Souffrin (E.) ; Teichmann (E.) ; Tuin (H. van der).
Gallatin (A.), voir Lebègue (R.).
Gaulmier (J.). Sur une lettre d'Edgar Quinet 90
Gautier (Th.), voir Tuin (H. van der).
Gazette littéraire de l'Europe, voir Pageard (R.).
Girard (M.). Un billet de Zola à Tourguénev 102
Giraud (V.), voir Moreau (P.).
Graaf (A. D. de). La littérature néerlandaise dans ses rapports internationaux 555
Grimm (R.). Zur Wirkungsgeschichte M. Maeterlincks in der deutschsprachigen Literatur 56
Grimsley (R.). D'Alembert and J. D. Michaelis. Unpublished Correspondence 258
Gubernatis (A. de), voir Moreau (P.).
Heine (H.), voir Rinsler (N.).
Hesse (H.), voir Cassagnau (M.).
Hollande, voir Graaf (A. D. de) ; Tuin (H. van der).
Institut Historique, voir Verdevoye (P.).
Italie, voir Bardi (U.) ; Moreau (P.) ; Munteano (B.).
Journal Étranger, voir Pageard (R.).
Labriolle-Rutherford (M. R. de). Les sources du *Pour et Contre*, 1733-34 239
La Fontaine, voir Llinarès (A.).
Lebègue (R.). Les rapports de Chateaubriand avec l'ambassadeur Gallatin 80
Llinarès (A.). Deux versions médievales espagnoles de *La laitière et le pot au lait* 230
Lorca (F. G.), voir Bardi (U.).
Maeterlinck (M.), voir Grimm (R.).
Mallarmé, voir Souffrin (E.).
Mann (Th.), voir Devoto (D.).
Michaelis (J. D.), voir Grimsley (R.).

Moreau (P.). Une lettre inédite d'A. de Gubernatis à V. Giraud..... 103
Munteano (B.). G. Ungaretti, poète et traducteur..... 425
Musäus, voir Teichmann (E.).
Nerval (G. de), voir Rinsler (N.) ; Teichmann (E.).
Ovide, voir Bardon (H.).
Pageard (R.). L'Espagne dans le *Journal Étranger* et la *Gazette Littéraire de l'Europe*..... 376
Poe (E.), voir Bandy (W. T.).
Prévost (Abbé), voir Labriolle-Rutherford (M.-R. de).
Quinet (E.), voir Gaulmier (J.).
Racine (J.), voir Munteano (B.).
Régnier (H. de), voir Cassagnau (M.).
Rinsler (N.). G. de Nerval and H. Heine..... 94
Russie, voir Devoto (D.) ; Girard (M.).
Shakespeare, voir Engel (C.-E.).
Shaw (M.). H. Colburn et la Littérature française..... 414
Souffrin (E.). La rencontre de Wilde et de Mallarmé..... 529
Teichmann (E.). Musäus et *Le Barbier de Goettingue*..... 411
Tourguénev, voir Girard (M.).
Traduction, voir Munteano (B.).
Tristan l'Hermite, voir Engel (C.-E.).
Tuin (H. van der). Th. Gautier et A. Brouwer..... 419
Ungaretti (G.), voir Munteano (B.).
Verdevoye (P.). L'Institut Historique et ses collaborateurs argentins..... 544
Warnier (R.). A propos du *Bestiaire* de R. Couto..... 106
Wilde (O.), voir Souffrin (E.).
Zola (E.), voir Girard (M.).

ÉTUDES CRITIQUES

Allemagne, voir Warnier (R.).
Comparatisme, voir Munteano (B.).
France, voir Munteano (B.) ; Warnier (R.).
Mortier (R.), voir Munteano (B.).
Munteano (B.). Un précurseur du comparatisme : Ch. Vanderbourg, vu par R. Mortier..... 559
Traduction, voir Warnier (R.).
Vanderbourg (Ch.), voir Munteano (B.).
Warnier (R.). Ouvrages français traduits et étudiés en Allemagne..... 573

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Andritch (I.). Il est un pont sur la Drina (H. Granjard).. 140
Asselineau (R.), voir *Davidson (E. H.); Quinn (P. F.)*.
Austin (L. J.), voir *Frey (J. A.)*.
Axelrad (A. J.), voir *Bentley (G. E.); Presson (R. K.)*.
Barrère (J.-B.), voir *Seznec (J.)*.
Bémol (M.), voir *Goedeke; Valéry (P.)*.
Bentley (G. E.). The Jacobean and Caroline Stage (A. J. Axelrad)..... 275
Bianquis (G.), voir *Hammer (C. Jr.); Kersten (K.); Pellegrini (A.)*.
Binni (W.). I Classici Italiani nella storia della Critica, *opera diretta* da W. Binni (A. Fongaro)..... 271
Burgelin (P.), voir *Temmer (M. J.)*.
Cary (G.). The Medieval Alexander (J. Frappier)..... 267
Cioranescu (Al.). Estudios de literatura española y comparada (D. Devoto)..... 281
Cioranescu (Al.). El Barroco o el descubrimiento del drama (A. Stegmann)..... 277
Ciureanu (P.). Gli scritti francesi di N. Tommaseo. — Saggi e ricerche su scrittori francesi. — Renan, Taine et Brunetière à quelques amis italiens (V. del Litto)..... 127
Cizevskij (D.). On Romanticism in Slavic Literature (Ch. Corbet) 456
Corbet (Ch.), voir *Cizevskij (D.); Cronia (A.); Eng (J. van der); Marchiori (J.); Poggioli (R.); Reizov (B. G.); Unbegaun (B. O.)*.
Cordié (C.). Ideali e Figure d'Europa. — Saggi e Studi di Letteratura francese. — Romanticismo e Classicismo nell'opera di V. Chauvet e altre ricerche. — Manzoni-Stendhal-Hugo e altri saggi (P. Moreau)..... 117
Cronia (A.). La conoscenza del mondo slavo in Italia (Ch. Corbet) 588
Davidson (E. H.). Poe ; a Critical Study (R. Asselineau)... 599
Descotes (M.). Les grands rôles du théâtre de J. Racine (Ph. van Tieghem) 284
Devoto (D.), voir *Cioranescu (Al.)*.
Dilthey (W.). Die grosse Phantasiedichtung und andere Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte (A. Schneider) 457
Emery (L.). L'âge romantique (S.-M. Vergnaud)..... 448
Eng. (J. van der). Dostoevskij romancier (Ch. Corbet)..... 601
Escarpit (R.). Sociologie de la littérature (H. Roddier).... 113
Fongaro (A.), voir *Binni (W.); Zayed (G.)*.

Fourquet (J.), voir *Mergell (B.)*.
Frandon (I.-M.), voir *Iqbâl (M.)*.
Frappier (J.), voir *Cary (G.)*.
Frey (J. A.). Motif Symbolism in the Disciples of Mallarmé (L. J. Austin)..... 604
George (A. J.). The Development of French Romanticism (P. Moreau)..... 447
Gill (A.), voir *Schérer (J.)*.
Gillet (J.), voir *Welliver (W.)*.
Goedeke, Où en est Goedeke ? (M. Bémol)..... 292
Granjard (H.), voir *Andritch (I.)*; *Meriggi (B.)*; *Pouchkine*.
Granjard (H.). Mácha et la Renaissance nationale en Bohême (A. Mazon)..... 443
Guyard (M.-F.). La Littérature comparée (J. Voisine)..... 142
Hammer (C. Jr.). Longfellow's *Golden Legend* and Goethes *Faust* (G. Bianquis)..... 447
Hell (V.), voir *Kommerell (M.)*.
Horák (J.). Slovenské l'udové balady (A. Mazon)..... 585
Imbert (H. F.), voir *Rogers (S.)*.
Iqbâl (M.). Message de l'Orient (I.-M. Frandon)..... 608
Kersten (K.). Der Weltumsegler, J. G. Forster (G. Bianquis). 286
Kies (A.), voir *Renucci (P.)*; *Zeydel (E. H.)*.
Kommerell (M.). Lessing und Aristoteles (V. Hell)..... 289
Kunze (E.). Jacob Grimm und Finnland (A. Sauvageot).... 591
Lebègue (R.), voir *Mortier (R.)*; *Picard (R.)*.
Litto (V. Del), voir *Ciureanu (P.)*.
Marchiori (J.). Riflessi del teatro italiano nel *Dundo Maroje* di Marino Darsa (Ch. Corbet)..... 432
Mazon (A.), voir *Granjard (H.)*; *Horák (J.)*.
Mergell (B.). Der Gral in Wolframs Parzival (J. Fourquet). 264
Meriggi (B.). Storia delle Letterature Ceca e Slovacca (H. Granjard)..... 586
Moreau (P.), voir *Cordié (C.)*; *George (A. J.)*.
Mortier (R.). Les *Archives Littéraires de l'Europe* (H. Roddier)..... 434
Mortier (R.). Un pamphlet jésuite « rabelaisant » (R. Lebègue). 590
Nahas (H.). La Femme dans la littérature existentielle (R. van Nuffel)..... 610
Ovidiana. Recherches sur Ovide, p. par N. Herescu (S. Viarre). 262
Pellegrini (A.). Hölderlin. Storia della critica (G. Bianquis).. 121
Picard (R.). Corpus racinianum (R. Lebègue)..... 282
Poe (E.). Choix de Contes, p. par R. Asselineau (H. Roddier). 594
Poggioli (R.). The Phoenix and the Spider (Ch. Corbet).... 602
Pouchkine. Œuvres complètes, t. III, p. par A. Meynieux (H. Granjard)..... 124

Presson (R. K.). Shakespeare's *Troilus and Cressida* and the Legend of Troy (A. J. Axelrad)..... 274
Quinn (P. F.). The French Face of E. Poe (R. Asselineau).. 597
Rehder (H.). J. N. Meinhard und seine Uebersetzungen (A. Schneider)..... 285
Reizov (B. G.). Francuzskaja romantičeskaja Istoriografija (Ch. Corbet)..... 453
Renucci (P.). L'Aventure de l'Humanisme européen au Moyen Age (A. Kies)..... 429
Roddier (H.), voir *Escarpit (R.); Mortier R.); Poe (E.)*..
Rogers (S.). The Italian Journal of S. R., ed. by J. R. Hale (H. Tuzet)..... 440
Rogers (S.). Balzac and the Novel (H. F. Imbert)..... 452
Rousseau (A.), voir *Shakespeare*.
Sauvageot (A.), voir *Kunze (A.)*.
Schérer (J.). Le « Livre » de Mallarmé (A. Gill)..... 130
Schneider (A.), voir *Dilthey (W.); Rehder (H.); Schneider (K. L.)*.
Schneider (K. L.). Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls und E. Stadlers (A. Schneider). 136
Seznec (J.). Essais sur Diderot et l'Antiquité (J.-B. Barrère). 287
Shakespeare's Appian. A selection from the Tudor Translation of Appian's Civil Wars. Ed. by. E. Schanzer (A. Rousseau)..... 275
Shelley. Defesa da Poesia. Prefacio, tradução do Inglês e notas de J. Monteiro-Grillo (S.-M. Vergnaud)..... 122
Stegmann (A.), voir *Cioranescu (Al.)*.
Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia (R. Warnier)..... 295
Sugar (L. de). Baudelaire et R. M. Rilke (R. Van Nuffel).. 126
Temmer (M. J.). Time in Rousseau and Kant (P. Burgelin). 432
Tuzet (H.), voir *Rogers (S.)*.
Unbegaun (B. O.). Russian Versification (Ch. Corbet)..... 138
Valéry (P.). Traductions en vers des *Bucoliques* de Virgile (M. Bémol)..... 134
Van Nuffel (R.), voir *Nahas (H.); Sugar (L. de)*.
Van Tieghem (P.), voir *Descotes (M.)*.
Vergnaud (S.-M.), voir *Emery (L.); Shelley*.
Viarre (S.), voir *Ovidiana*.
Viatte (A.). Histoire littéraire de l'Amérique française (J. Vier). 459
Vier (J.), voir *Viatte (A.)*.
Voisine (J.), voir *Guyard (M.-F.)*.
Warnier (R.), voir *Studia Zagrabiensia*.
Welliver (W.). L'Impero Fiorentino (J. Gillet)..... 431
Zayed (G.). Lettres inédites de Verlaine à Cazals (A. Fongaro). 605
Zeydel (E. H.). Gregorius. A Medieval Oedipus Legend (A. Kies)..... 270

CHRONIQUE

Annonces : International Association of University professors of English, 143. — Index de la *Comparative Literature*, 146.

Associations littéraires : Société des Études staëliennes, 143. — Procès-verbaux des Assemblées générales de la Société française de L. C., 144, 615. — Procès-verbal de la réunion du Bureau européen de l'A.I.L.C., 614.

Conférences : J. Vier au Canada, 143. — M. Bataillon à Turin, 144. — N. Banašević et Th. Besterman au Collège de France, 144. — R. Lebègue à Utrecht, 144 ; à Venise, 308. — E. Rostworowski, Paris, 307. — A. C. Taylor, Paris, 308. — C. Pellegrini, Paris, 308. — G. Natoli, Paris, 308.

Congrès et Colloques : III^e Congrès de la Société française de L. c. (Dijon), 143 ; compte rendu (B. M.), 464. — III^e Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. Petrarca e il Petrarchismo (G. Podestà), 300. — Colloque sur la Littérature narrative d'imagination, Strasbourg (N. H.), 304. — XI^e Congrès de l'Association internationale des Études françaises, 308, 612. — Entretiens d'Angers, 464. — IV^e Colloque international d'Études luso-brésiliennes, 612.

Controverse : M^me S. Gugenheim et M. J. Vier, à propos de la Comtesse d'Agoult, 146.

Expositions : Les écrivains américains à Paris et leurs amis (J. V.), 306.

Inaugurations : La Bibliothèque Paul Hazard à la Sorbonne, 299.

Nécrologie : G. Charlier (R. Mortier), 297. — J. Hankiss, 299.

BIBLIOGRAPHIE 145, 309, 468, 620

ÉDITIONS DU C. N. R. S. 159, 319, 479, 639

Le gérant : MARCEL DIDIER.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — (D. 7352)

ÉDITIONS DU
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

I. — PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

Le bulletin signalétique.

Le Centre de Documentation du C.N.R.S. publie un **Bulletin signalétique** dans lequel sont signalés par de courts extraits classés par matières tous les travaux scientifiques, techniques et philosophiques, publiés dans le monde entier.

3e Partie (trimestrielle).

Philosophie	France	2.700 fr.
	Étranger	3.200 fr.
Sociologie	France	1.100 fr.
	Étranger	1.320 fr.

Abonnement au Centre de Documentation du C.N.R.S. 16, rue Pierre-Curie, Paris-Ve. — C.C.P. : Paris 9131-62. — Tél. : DANton 87-20.

Bulletin d'information de l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes.

Directeur : Jeanne Vielliard.

Paraît une fois par an et est vendu au numéro :

N° 1 : 300 fr. — N° 2 : 400 fr. — N° 3 : 460 fr.

II. — OUVRAGES

M. Cohen et A. Meillet : *Les langues du Monde* (2e édition).... 6.400 fr.

Cet ouvrage est mis en vente au Service des Publications du C.N.R.S. et à la librairie ancienne H. Champion. Les Libraires sont priés d'adresser leurs commandes à la Librairie Champion.

Horn-Monval : *Bibliographie de la Traduction française du Théâtre étranger depuis les 500 dernières années* (en préparation).

Psichari-Renan : *La prière sur l'Acropole et ses mystères*.... 900 fr.

Collection : « Le Chœur des Muses » (*Directeur :* J. Jacquot).

1. — *Musique et Poésie au XVIe siècle*..... 1.600 fr.
2. — *La Musique instrumentale de la Renaissance* (relié pleine toile crème) ..... 1.800 fr.
3. — *La Renaissance dans les provinces du Nord* (relié)..... 1.100 fr.
4. — *Les Fêtes de la Renaissance* (relié)..... 3.000 fr.

Edipo Tiranno, traduit de Sophocle par Orsato Giustiniani, avec une étude et des documents sur sa représentation au Théâtre Olimpico de Vicence en 1585 (en préparation)

Collection d'Esthétique.

1. — *Mélanges G. Jamati* (relié pleine toile)..... 1.300 fr.
2. — *Visages et perspectives de l'Art moderne* (peinture, musique, poésie). — Recueil des communications faites aux entretiens d'Arras (20-22 juin 1955)..... 1.200 fr.
3. — *La Mise en Scène des Œuvres du Passé* (Entretiens d'Arras 1956) ..... 1.900 fr.

Publications de l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes.

Mlle Pellegrin : *La Bibliothèque des Visconti-Sforza* (relié pleine toile crème)..... 2.400 fr.

Richard : *Inventaire des manuscrits grecs du British Museum*.. 900 fr.

Vajda : *Répertoire des catalogues et inventaires de manuscrits arabes*..... 450 fr.

Vajda : *Index général des manuscrits arabes musulmans de la Bibliothèque Nationale de Paris*..... 2.400 fr.

Vajda : *Les certificats de lecture et de transmission dans les manuscrits arabes de la Bibliothèque Nationale de Paris* (en préparation).

Les Cahiers de Paul Valéry.

Ces cahiers se présenteront sous la forme de 32 volumes d'environ 1000 pages chacun, contenant la reproduction photographique du manuscrit et environ 80 aquarelles de l'auteur.

Une souscription limitée à 1.000 exemplaires numérotés est ouverte au prix de 140.000 fr. (volumes reliés) ou 154.000 fr. (volumes sous étuis).

III. — COLLOQUES INTERNATIONAUX

II. — *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe s.* 1.500 fr.
(Le colloque de *Léonard de Vinci* est en vente aux Presses Universitaires de France).

III. — *Les romans du Graal aux XIIe et XIIIe siècles*..... 1.000 fr.

IV. — *Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVIe s.* 660 fr.

VIII. — *Études Mycéniennes* (relié pleine toile)..... 2.000 fr.

Renseignements et vente au Service des Publications du Centre National de la Recherche Scientifique, 13, Quai Anatole-France, Paris-VIIe. — C.C.P. : Paris 9061-11. — Tél. : INValides 45-95.

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO
3 8198 318 858 089